مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب

الرقيم

تصدر عن دار الرقيم للإبداع والنشر في كربلاء

١٤

في العدد

برج بابل والبحث عن الفردوس المفقود

السرد والذاكرة الذاتية ـ قراءة في مدوّنة السياب

في انواعيّة النثر العراقي الجديد



شارع العباس في الستينات



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب
تصدرعن دار الرقيم في كربلاء

أماكن التوزيع الرئيسية
الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين /المركز العام
مكتبة المعارف / كربلاء
المركز الثقافي عينكاوا / أربيل
مكتبة المركز الثقافي للطباعة والنشر / الحلة
اتحاد أدباء ميسان
مكتبة الأمام الباقر / الناصرية
اتحاد أدباء كركوك
مكتبة كنوز التراث العربي / المثنى
مكتبة الفكر العربي / الأهلية سابقا / البصرة

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥/ ٥/ ٢٠١٣

معتمدة لدى نقابة الصحفيين العراقيين بالرقم ١٤٤٠ في ٧ / ٢ / ٢٠١٤

المحتويات



نوع من الاحتفاء لم يكن بمقدورنا أن نفي حقه عند البعض في الحقيقة ، يسعى بكل جهد من أجل أن يكون هذا المنبر قائماً على الثبات والحضور والعطاء في ظل تداعيات الكثير من المشاريع العربية التي تنهار ولاتصمد طويلا ، تصبح أثراً بعد عين ، وتندثر ويبقى منها مايراود الأحلام ، تعودنا للأسف وخصوصا في عالمنا العربي ، أن أي مشروع ثقافي يحاول أن يجتهد وتكون له أرادة في تحقيق الذات / الهوية الثقافية ، نجد أن هذا المشروع وإن كانت نياته مخلصة وجادة لا يتحقق بشرط الكفاءة وإنما بسؤال الثقافة ولكن بشرط ألاّ يطرح بأقل من قيمته الحقيقية ولا أن يخضع بشكل عاجز عن المساهمة وصيانة استمرارها ، ولكن الذي يحصل آحايين كثيرة ، أخذ يمتص هذا السؤال ويطرح بشكل آخر ومغاير وملفت حقا ، نحن نعرف كغيرنا من أن سؤال الثقافة يبنى على قيم عديدة في حقول المعرفة ويتجاوز اشتراطات الواقع في بلورة الأفكار ومعطياتها في الخلق والتوليد لا أن يكون بطريقة إحباطية مثيرة ومريبة ، كالتي نسمعها مرارا هنا وهناك وإن كانت تحمل نوعا من المشروعية وهي تضرب على الوتر الحساس عن " ما مدى الجدوى من الثقافة " ولكنه لا يبرر هذا المنطق أن تنساق الثقافة وراء الأكمة وتنعطف عن المعنى الحقيقي الذي يعتني ب تثوير مكتنزات المعرفة وفتح أفق للتواصل الرحب في ميدان الإبداع ، أعتقد إن الانجرار وراء هذا التحايل على السؤال الجوهري وحده كاف ليكون مربط الفرس كما يقال أو كحجر زاوية في تلعثم الكثير من المعطيات إزاء مقترحات الثقافة والفيروس المهدد لعوارض جانبية أكثر تعسفا من تردي واقع الحال الذي نعيشه ، نحن لا ننكر من وجود عقابيل متسربة في جسد الثقافة تستفحل وتتضخم أنتجتها الظروف والأيدلوجيات للمساس بقضيتها الأساسية في صناعة الوعي وتحدي الواقع ولكن من الأمور الهامة أيضا أن تشخص الثقافة وتعري وتكشف وإلا صار الحبل على الغارب وبقى الحال على ما هو عليه ونعيش الأسوأ من ضعف وترد وتهميش وما إلى ذلك من تبعات خانقة ومجدبة بنفس الوقت ، نعود إلى ما طرحناه ، أن مجموعة من المساهمين الدائمين في الرقيم ينتمون إلى بلد عربي شقيق ، ارتأت من تلقاء نفسها أن تبذل قصارى جهدها في مخاطبة عدة جهات مسؤولة عن الشأن البحثي الأكاديمي من أجل أن تحصل المجلة على رقم دولي ، فنحن نقول وبكل محبة وبغض النظر عن ما ستؤول إليه النتائج مستقبلا ، بأننا لم نول اهتماما كبيرا لهذه المسألة أطلاقا ولا يهمنا إن كانت مجلتنا محكمة أو لا ، بقدر المحافظة على نوع خطابها المكرس أساسا للتنوير المعرفي والإشراقي بقيمه الجمالية والفلسفية وهذا ما يحثنا كهيئة تحرير ومستشارين أن نتمسك به في المجلة ونعده نهجاً نعتز بالسير على وفق قواعده في إصدار أعدادها ، ولهذا نرى أن ما يبذل من جهود في هذا الجانب من قبل مساهمين دليل عافية ، يمنحنا الثقة بدور الخطاب الفاعل مع النخب العربية وهذا ما كنا نرتئيه ونطمح إليه ولا يهمنا شيء آخر سواه ، لأنه على الأقل نعده معياراً يبعث في النفس الطمأنينة .

رئيس التحرير



صياغة المقدمة الغيرية

د. محمد يونس صالح
العراق

المقدمة عتبة مهمة وأساس في العمل الإبداعي على وجه العموم والعمل الأدبي على وجه الخصوص، إذ يتيح لها على نحو ما تأسيس مرتكزات واضحة المعالم في بنائية وشعرية النص الذي تحتفي به، وتقدمه، وتهتم كذلك بمهيمنات هذا العمل وكفاءتها في الوصول بالعمل إلى مرحلة الشذرات المقتطفة عنه، إلاّ أنها شذرات واضحة المعالم ومُبلِغة الرسائل بشكل صريح، وبما أنها خطاب افتتاحي وبالاستناد إلى المرجعيّة اللغوية (للمقدمة) بفتح وكسر الدال، مع أن لكل منها دلالات خاصة، إلاّ أنهما تتفقان في كونها تقديماً للعمل، أي عمل كان، ومن ثم لابد من أن تتظافر فيها شروط الافتتاح واستشراف عوالم النص مدخلا بدائيا لتقارب أعضاء النص تقارباً قرائيًّا، لكونها تحتل الصفة موقعيًّا في بداية العمل، ووظيفيًّا _تقدمه للمتلقي_ بوصفها نصًّا موجهاً إلى القارئ، وموجِهاً لعملية المعاينة القرائيّة، وبوصفها سنة لا تكاد تختفي في عمل ما.



تختلف المقدمات من عمل لآخر، وعلى كل حال، هي «تحاول تحديد زاوية النظر إلى العمل كما تحاول إبرازه باعتباره ثمرة إنتاج موجه بطريقة ما، وأنه لا بد من تقدير ذلك التوجيه؛ فهي إذن تُدافع عن النص ضد عدم الفهم وضد التأويلات المغلوطة، كما تحرصُ على إعادة تداوليته وإبراز رسالته، لكنها تبقى بدورها خطاباً مكتوباً يحتاج إلى قراءة ويحتاج إلى تأويل، ويمكن أن تطرح هذه القراءة أسئلة تتعلق بمكوناته وبعلاقته بالخطاب الأساس؛ وهل نقرأ المقدمة من خلال النص أو نقرأ النص من خلال التقديم، وهل يشتركان في نفس المنظور وفي نفس الطروحات أو يزيد أحدهما على الآخر في ذلك»[١].

من هنا، أخذ خطاب المقدمات _بوصفه مجموعة علامات لسانية دالة_ أبعاداً متعالقة مع النص من الداخل، ومنفصلة في مقدمات ما، فتجد فيها الطابع السيري _ذاتيًّا وغيريًّا_ من خلال عرض لتفاصيل جيل معين أو تجربة شعرية لا سيما في مقدمات الدواوين الشعرية التي تنحاز نحو نكهة خاصة. ومن هنا، فإن العلاقة بين النص والمقدمة وبين المُقدّم والنص علاقة شائكة ومعقدة نوعاً ما، وهي بحاجة إلى تقسيم ممنهج يتيح لكل مقدمة فضاءها الخاص الذي يعتمد على أطر محددة ينفصل فيها صوت الـ(أنا) الناقد عن صوت الـ(أنا) الشاعرة عندما يكون المقدم الشاعر ذاته، وتنفصل فيه المقدمة السّيرية التجرباتية عن المقدمة النقدية الخالصة لمخرجات هذه التجربة من بعد، على الرغم من أن لكثير من النقاد موقفاً من المقدمات بوصفها أداة تشويه للنصوص، على العكس تماما مما يرى البعض الآخر أن المناهج النقدية الحديثة وما بعدها إعادة الهيبة التي أهملتها الطروحات الفلسفية والإجرائية القديمة، وبشكل يستحق الوقوف عند ما هو عادي وعابر وهامشي.

إن مقدمة ديوان (هكذا أنت وأنا وربما نحن) للشاعر بهنام عطا الله، من تقديم جاسم خلف إلياس، تندرج ضمن المقدمات الإشهارية والتسويقية التي تسعى على نحو واضح إلى التسويق والإغراء القرائي المتعمد، إلاّ انها تحاول الوقوف على كم جيّد ومهم من تفاصيل تجربة عطا الله، وهي على ما يبدو تتراوح بين فضائي الخفاء والتجلي، وهو تجلي الاِحتفائيّة والتكريم، والمعاينات النقدية وأسسها التقانية والمرجعيّة وما إلى ذلك، وتخفي تعرجات القصيدة هنا وهناك وإن كان من الممكن عدّها حالة صحيّة وطبَعيّة تعتري أية تجربة من التجارب مهما كان حجم شيوعها وأهميتها، وهي من مكملات البشر، ولعل أهم ما يمكن رصده في إطار الترويج الإعلامي للتجربة مثلاً هو العرض الاستهلالي المهيمن على الصفحة الأولى لإصدارات الشاعر والإصرار على تأكيد هذا الترويج بالاعتماد على رأي الشاعر معد الجبوري بوصفه مربياً لهذا الجيل على الأقل جيل الحمدانية الشعري آنذاك، وهو على دراية بهذا التكوين، ومراقب جيّد، ومن ثم، يكون طرحه أقرب إلى حصانة _بمفهومها الثقافي_ تجربة شاعرنا وشرعنتها في إطار التداول والشيوع ضمن ثقافة لها مميزاتها وثقافتها ومرجعياتها الدينية والشعبية والمواريث الخاصة، فضلاً عن طقسيّة قصيدة الأطراف، بمعنى آخر، يمكن القول إن هناك علاقة ثقافية خاصة بين قصيدة المركز وقصيدة الأطراف.

إشكاليّة النوع والتجنيس

في إشكاليّة النوع الشعري، يعلن المُقدّم أنها تنتمي إلى (الكتابة النّصيّة بصبغة التنافذ الأجناسي)[٢]، وهي بمثابة طرح إجرائي شعري يشتغل على تأكيد حداثة النوع الشعري واتسامه بالطبعية من جهة، وانفتاحه على الأجناس الأدبية من جهة أخرى، مما حرّك المنطقة النقدية نحو هذه الأعمال لتأسيس أسس معرفيّة تجترح طريقها لتأكيد تداخل الأجناس والأنواع، وهو مفهوم يندرج في مدى «علاقة النص بالعلم من حوله وعملية (تطبيعه) وإضفاء صبغة الواقعية عليه وكذلك علاقة النص بالكتابة التي بدورها

تفضي به إلى مفهوم النصية وتداخل النصوص، ولعل سمات الكتابة كمؤسسة اجتماعيّة هي التي تقرر علاقة المؤلف بنصه من جهة، وعلاقة كل منهما بالكتابة من جهة أخرى، ويعتمد تحديد هذه العلاقة على أن الكتابة هي مؤسسة اجتماعية لها قوانينها وأعرافها»[٣]، وهو مفهوم نصي يصب في هذا الاطار تحديدا، على اعتبار أن شعر بهنام عطا الله من النصوص «التي شكلت الحرب هاجسها الأكثر توافراً»[٤]، وهو ما أتاح لها تمظهر «صور الحزن المدمى في همومه الوطنية والإنسانية، إذ كان الوجع يسيطر على/ويتوغل في خلق التفاعل بين النصوص والمتلقي بترميز شفاف»[٥]، وهو هنا إنما يسوغ لها _أي التجربة عموماً_ لتخرج مما هو تقاني مفهوم ومتداول وشائع إلى منطقة تحتوي الواقع الإنساني. ومن ثم، فهي بحاجة مسوغة لتخرج على أعراف ونواميس أخذت صدها على الأقل في الذائقة العربية بالاستناد إلى موروث عربي أصيل.

إن إفادتها من المجاور الإبداعي واسع جداً والقصيدة نقديًا قد أصابها التحوّل، فبعد أن تجاوز «الشعر مراحل مهمة من حياته، مثلت النشأة الأولى بشكلها العمودي، المؤطرة بصرياً وصوتياً بأطر فنية تناسبه آنذاك، وإن كان للثاني _أي الصوت_ حق التجول في حدود هي بالحقيقة أضيق من المساحة المفروضة للشعر، فعلى حد تعبير أبي العتاهية:»أنا أكبر من العروض»، منتقلاً من مرحلة الإنشاد والإلقاء إلى مرحلة القراءة، وإيلاء المنطقة البصرية دورها الفعّال، في التشكيل والتدليل والتأويل [٦]، وهو اختلاف كما يرى ناقدنا «مع السائد الشعري»[٧] والمتعارف عليه تقانيًا.

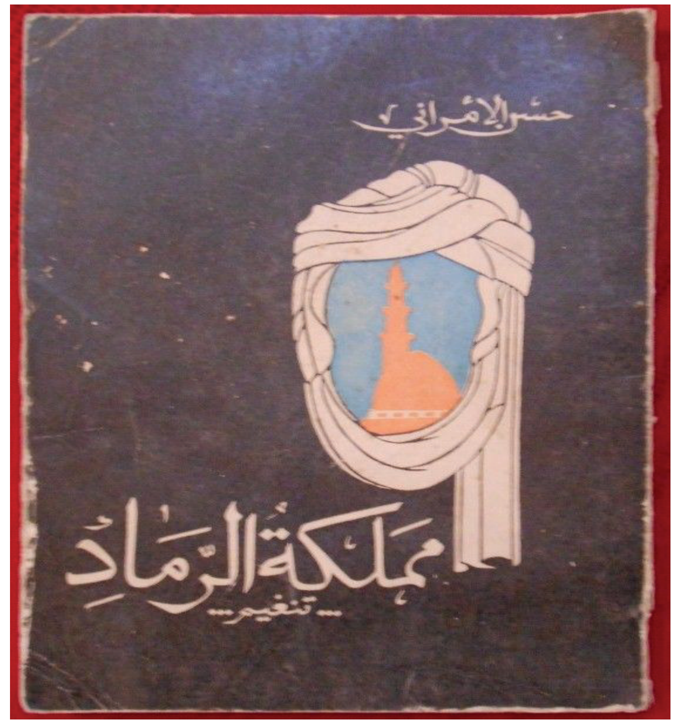
أسلوبية تشكيل الصورة

إن تفاصيل الصورة وبلاغتها وكيفية تفعيل الجسد تفعيلاً إيقاعيًّا يحرك الجسد شعريًّا، ويوظف الصورة توظيفاً إيقاعيًّا، ويسرد تقانات الشعر المتنوعة لتصب من ثم في إطار نقدي حر بعيد عن كل قوالب النظرية والمصطلحات المقولبة في حدود ما، وكان من أهم عوامل الانفتاح هذه أنه تحرك نحو الفضاء التشكيلي للقصيدة ليؤكد أنّ العلاقة بين التشكيلي _لاسيما الصوري_ وإيقاع الشعر علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني، يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي.

ومن ثمّ، يكتمل النضج الفني شعراً وتصويراً كلا حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما في الآخر في سياق آخر [٨]، في إطار موضوعاتي واحد ينحصر في «تمظهرات صورة الحزن المدمى في همومه الوطنية والإنسانيّة إذ كان الوجع يسيطر على/ويتوغل في خلق التفاعل بين النصوص والمتلقي بترميز شفاف»[٩]، وهو نسق يكشف عن تداخل الصورة بالرمز على النحو الذي يخرجها من الإطارين الفني والبلاغي إلى إطار تقاني متداخل مع الرمز معززاً قوة الحضور الوطني من خلال تفعيل رموزه، ومن خلال المرجعية المتركزة في ذهن المتلقي العراقي عن كل رمز من خلال نقل المعنى الصوري «من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسيّة»[١٠] المتداولة، والتي تؤكد سطو الرؤية اليومية بما حل بها من دمار وموت وهو تأكيد على أن إحساس الشاعر وقلقه يضاهيان الصورة الواقعية كما يشير.

فاعليّة الهوية اللغوية

اللغة استناداً إلى أهميتها الدينية والاجتماعيّة وتداولها بوصفها مقسمة بالإحالة إلى دلالات متنوعة، عرفت على أنها من المؤسسات الثقافيّة والتواصليّة المهمة، وروايات البدايات المنهجيّة للنقد العربي القديم تروي أهميتها في السياقات الشعرية، ولعل تفضيل النابغة الأعشى على حسان بن ثابت وفق معايير ترتبط بالفحوى الدلالي خير دليل على تقليله من عد الجفان وسطوة الكرم عندما قال



النابغة لو قلت (يبرقن بالدجى) خيراً من (يلمعن بالضحى) ولو قلت (سيوف) أكثر من (أسيافنا)، في بيته المشهور:
لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى
وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

وفي هذا كم هائل من الإحالات على أهمية اللغة، وهي أهمية ازدادت مع ظهور اللسانيات وعلم النص والسيمائيات وأسلوبية البناء الشعري، وهي قضية لم يغفل عنها ناقدنا هنا، وفي أكثر من مناسبة في التأكيد على أهمية مفردات الشاعر معاصرة الدلالة تتسربل بغموض لكلمات « موجزة توحي ولا تفصح، وتمور في بأنفاس حارة ورؤى لا تهتك الأسرار»[11]، وهي انسيابية خاصة لها مصادرها الدينية العامة والثقافيّة المحلّية إلى حد كبير، والذي يتسبب في «إضفاء القدسيّة على القضية موضوع التناول خصوصاً إذا كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي»[12]، وهو منحى يزيد من قوّة تأثير اللغة بوصفها قدرة على جمع المؤثرات في إطار شعري وصياغات تركيبية تؤكد حضورها الأصيل في طقوس تسعى إلى هيمنة الهوية أو على نحو ما إلى ممارسة تحقيق الهوية.



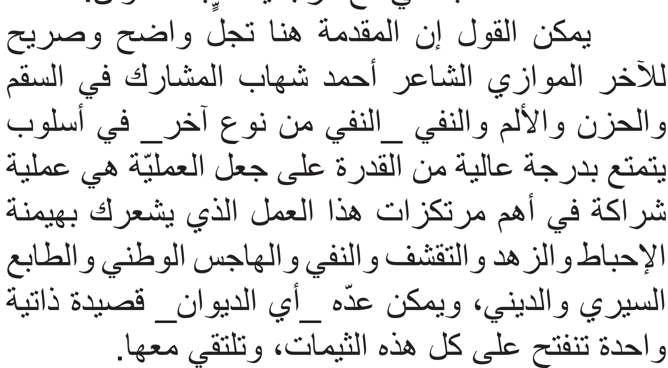
الطابع السيري وشراكة الهم

مقدمة أحمد شهاب لديوان (تمرات في الربذة) للشاعر العراقي فارس مطر، تنتمي إلى المقدمات الغيرية (وهي التي يكتبها ناقد من النقاد غير مؤلف الكتاب) في المقام الأول، إلاّ أن الطابع السيرذاتي ينمو تصاعديًّا مع الغيري في مقام وصفي حسبه أن يسقط تجلي الهم والحزن المشترك بين المُقدّم والمُقدّم عنه، إذ تجد الطابع الحميمي اللحمي في أكثر من مناسبة، وهو سعي لتأكيد هُوية سيرية وهُوية مكانية وهُوية لغوية فضلاً عن هُوية الانتماء للوطن مشتركة.

في المقدمة تأكيد على علاقة تجمع الشاعر مع المقدم على النحو الذي يؤكد فيه عمق هذه العلاقة وقدمها وتجذرها وامتدادها روحيًّا ومكانيًّا، من القاضية إلى عمّان (أمر كل يوم قرب مكان كان يسمى القاضية فهنا وفي ١٩٦٩م، ولد فارس مطر، القاضية التي أزيلت لكي يبني مكانها قصر رئاسي)، الكلام بداية يوحي بلا جدوى وجوده في مقدمة ديوان شعري يحفل بالكثير من التقانات والأساليب التي تستحق الوقوف النقدي الحر، لكنه _هذا النوع من التقديم_ ينم عن قدرة حيّة وفعّالة في التعامل مع النص ببعده الثقافي والمرجعي، وهو هنا إنما يؤكد على أهمية البعد النفسي للمنفى الأول (القاضية).

المُقدمة تسعى بشكل ما إلى تأكيد عراقيّة التجربة وهُويتها بكل تفاصيل الحزن والخراب والدّمار من جهة، وبتفاصيل المؤسسة اللغوية الاجتماعية والمكانية من جهة أخرى.

في حين تسعى المقدمة إلى التأكيد على الهاجس الوطني المتنوّع الذي يمثلُ ثيمة مهمة يشتغل عليها الكثير من الشعراء، لتكون أرضية خصبة تتحمل الكثير من وجوه هذا الوطن بتعدد ألوان طيفه، وظلّت المرجعيّات بكل اتجاهاتها _الدينية خصوصاً_ رافداً مهيمناً على سطح الورقة الشعرية على سبيل التعضيد والتآزر، الهاجس الوطني عند شاعرنا/ المقُدّم هاجس متأزم تتضافر به نوازع التأوه والحسرة والنفي، أخذ صداه في المتن والعتبات من قبل، فعلى النحو الذي يأخذ به العنوان سيمياء النفي بالاستناد إلى المرجعية التاريخية/الربذة، أخذت الافتتاحيّة الطابع ذاته (ومن منفى/إلى منفى/يقودوني/وينفوني/أنا رأسٌ/أجوب على الأرض مقطوعا/على رمح لقتّالي)، وهي مرجعيّة أخرى تلتقي في نسيجها الباطني مع مرجعيّة عتبة العنوان.



فارس مطر

يمكن القول إن المقدمة هنا تجلٍ واضح وصريح للآخر الموازي الشاعر أحمد شهاب المشارك في السقم والحزن والألم والنفي _النفي من نوع آخر_ في أسلوب يتمتع بدرجة عالية من القدرة على جعل العمليّة هي عملية شراكة في أهم مرتكزات هذا العمل الذي يشعرك بهيمنة الإحباط والزهد والتقشف والنفي والهاجس الوطني والطابع السيري والديني، ويمكن عدّه _أي الديوان_ قصيدة ذاتية واحدة تنفتح على كل هذه الثيمات، وتلتقي معها.

الهوامش

١.قراءة في مقدمة ديوان «مملكة الرماد» للشاعر حسن الأمراني:محمد خرماش، منتدى مناهج النقد المعاصر الإلكتروني.
٢.مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. دار تموز، الطبعة الأولى ٢٠١٢م، ص:٧.
٣.دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً:_ميجان الرويلي سعد البازعي. المركز الثقافي العربي، ص:٢٦١.

٤.مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. ص:٧.

٥. _مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. ص:١٠.

٦. _فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة:محمد يونس صالح. عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٣، ص:١٠٣.

٧.مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. ص:٨ .

٨.جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر:كلود عبيد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص:٩.

٩.مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. ص:١٠.

١٠.مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. ص:١٠.

١١.مقدمة جاسم خلف إلياس لنصوص:هكذا أنت وأنا وربما نحن:بهنام عطا الله. ص:٨.

١٢.التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة:صادق عيسى الخضور. دار مجدلاوي، عمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م، ص:٥٤.

اصدارات

الأدب الأندلسي
في الرسائل والأطاريح
في الجامعات العراقية
١٩٧٠-٢٠١٦م
مع ملحق بالرسائل والأطاريح
في بعض الجامعات العربية

الدكتور
الجيلالي الغرّابي
دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر
أستاذ اللغة العربية بثانوية صلاح الدين الأيوبي التأهيلية
مدينة تاوريرت - أكاديمية وجدة - المغرب

عناصر السَّرد الرِّوائيِّ
رواية "السَّيل" لأحمدَ التوفيق أنموذجاً





التشكيل الأسلوبي في الخطاب الشعري الإحيائي: قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي أنموذجا

د.عبد الحكيم المرابط
المغرب

لقد واكبت الخطاب الشعري الإحيائي منذ نشأته دراسات نقدية متعددة، وبمنطلقات منهجية متنوعة، حاولت فهم هذا الخطاب وتفسير بعض قضاياه وكشف بعض خصائصه الفنية والجمالية. وعلى الرغم مما تراكم من الدراسات حول هذا الخطاب، إلا أن الإدراك العميق للتشكل اللغوي له يبقى هدفا يرجى تحقيقه بشكل عميق ومقنع، وترمي إلى بلوغه الدراسات النقدية الحديثة عبر مداخل منهجية متعددة أبرزها علم الأسلوب الذي يعد من بين المداخل الأساس التي يمكن من خلالها الولوج إلى عالم النص الشعري وفق رؤية جديدة منسجمة مع طبيعة تلك النصوص، وذلك لما تؤكده الأسلوبية في مقاربتها للنص الأدبي من وجوب الانطلاق من الإمكانات اللغوية التي يتيحها والمتشكلة أساسا في أسلوبه الذي هو عبارة عن خيارات، يقوم بها المبدع في نصه على مستويات اللغة المختلفة، اللفظية منها والصوتية والنحوية والدلالية وغيرها، وما ينجم عن تضافر تلك المستويات من قيمة فنية وجمالية ناتجة عن علاقات متشابهة أو مترابطة أو متقابلة بين مستويات اللغة المختلفة.



فالخطاب الشعري الإحيائي «مرتبط بإحياء القديم، وبالاطلاع على مذاهب الشعراء القدماء في تناول الأغراض والتعبير والمعاني، وكان من وراء حركة الإحياء وعي بالماضي ومن وراء هذا الوعي الشعور بأنه مستقر المثل الأعلى»[١]، أي أن البنى الأسلوبية لهذا الخطاب لا تخرج عن الأنموذج الشعري الذي نشأ وتطور في المرحلة الجاهلية وفي صدر الإسلام والعصر الأموي والعصر العباسي وفي الأندلس، إذ كان معيار شعرية الشاعر هو الالتزام بعمود الشعر، يقول:(إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه والمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى، وشده اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار)[٢]

ومن أبرز الشعراء الذين تأتت لهم ظروف إحياء هذه الخصائص في الشعر الحديث أمير الشعراء أحمد شوقي، وذلك لما تهيأ له من شروط لازمة للمعرفة والتحصيل، مكنته من ترجمة ما تجيش به قريحته من مشاعر وأحاسيس في قالب شعري هائل، فقد كان مثقفا ثقافة متنوعة الجوانب، إذ انكب على قراءة الشعر العربي في عصور ازدهاره، وصحب كبار شعرائه، وأدام النظر في مطالعة كتب اللغة والأدب، وكان ذا حافظة لا تجد عناء في استظهار ما تقرأ؛ حتى قيل بأنه كان يحفظ أبوابا كاملة من بعض المعاجم، وكان مغرما بالتاريخ، تشهد على ذلك قصائده التي لا تخلو من إشارات تاريخية لا يعرفها إلا المتعمقون في دراسة التاريخ، وكان ذا حس لغوي مرهف وفطرة موسيقية بارعة في اختيار الألفاظ التي تتألف مع بعضها لتحدث النغم الذي يثير الطرب، ويجذب الأسماع، فجاء شعره لحنا صافيا ونغما رائعا لم تعرفه العربية إلا لقلة قليلة من فحول الشعراء، وقد نظم الشعر العربي في كل أغراضه من مديح ورثاء وغزل ووصف وحكمة، وله في ذلك أوابد رائعة ترفعه إلى قمة الشعر العربي.[٣]

وقد تضافرت دراسات عدة تستند إلى اتجاهات نقدية مختلفة في مقاربة شعره، لعل أبرزها كتاب "أحمد شوقي" لزكى مبارك، والذي تضمن قضايا نقدية انطباعية حول الشوقيات[٤]، وكتاب "البديع في شعر شوقي" لمنير سلطان، ويتضمن تطبيقات بديعية حول بعض قصائده[٥]، ودراسة محمد الهادي الطرابلسي حول ديوان الشوقيات، وسعى من خلالها إلى تحقيق أهداف تتمثل في:"أ_وصف نظام اللغة العربية بالاعتماد على كلام عربي يمثلها في طور من أطوارها (...)، ب_وصف حياة العربية في النصوص الشعرية خاصة (...)، ج_وصف حياة العربية في شعر شاعر هو أحمد شوقي"[٦]، وهدف آخر لعله الأهم، "يتمثل في تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية ومنطلقاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة"[٧]. ويبقى ديوان الشوقيات خير معبر عن براعة أحمد شوقي في نظم الشعر على نهج القدماء، ومن أبرز تجلياته معارضته[٨] العديد من الشعراء[٩] كابن زيدون في نونيته المشهورة:

أضْحَى التّنائي بَديلاً عنْ تَدانِينَا
وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا[١٠]

فقال:

يا نائِحَ الطَلحِ أَشباهٌ عَوادينا
نَشجى لِواديكَ أَم نَأسى لِوادينا

وعارض الحصري في داليته التي مطلعها:

يا ليل الصب متى غده
أقيام الساعة موعده

فقال:

مضناك جفاهُ مرقده
وبكاه ورحمَ عودهُ

وعارض البحتري في سينيته التي مطلعها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي
وَتَرَفُّعت عن جَدا كلّ جِبْسِ

فقال:

اختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي
اُذكُرا لِيَ الصِّبا وَأَيَّام أُنسي

وعارض نونية أبي البقاء الرندي التي مطلعها:

لِكُلِّ شَـيءٍ إِذا مـا تَمّ نُقصانُ
فَلا يُـغَرّ بِـطيبِ العَيشِ إِنسانُ



فقال:
قُمْ نَاجِ جِلَّق وانْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا
مَشَتْ عَلَى الرّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ

ولعل أبرز المعارضات الشعرية التي تَظهر فيها بجلاء براعة التقليد الشعري لدى شوقي هي معارضته لقصيدة البردة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم للبوصيري التي بلغت شهرتها جميع الأصقاع العربية الإسلامية تبركا بمعانيها ونفحاتها الروحية الربانية الطيبة. يقول البوصيري في مطلعها:
أمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بِذِي سَلَمِ
مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ[١١]
فنسج شوقي على منوالها قصيدته نهج البردة التي مطلعها:
ريمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَمِ
أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ

ونظرا للقيمة التربوية والروحية التي تمثلها قصيدة نهج البردة، ارتأيت تتبع بعض ملامح التشكل الأسلوبي الذي يشكل قوامها الجمالي والفني، ويتمظهر عبر بناها الصوتية والتركيبة والدلالية، ولكل مظهر منها خصائص أسلوبية، فـ"المظهر اللفظي هو مؤلف من العناصر الصوتية والقاعدية التي تؤلف جمل النص (...) والمظهر التركيبي يمكن تبينه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى العلاقة التي بين الوحدات النصية، أي الجمل ومجموعة الجمل (...) والمظهر الدلالي هو نتاج معقد للمضمون الدلالي الذي توحي به هذه العناصر والوحدات"[١١]. وعلى هذا، فإذا كان النص الشعري في تشكله يتركب من مظاهر صوتية وتركيبية ودلالية، فإن مقاربته مقاربة أسلوبية تستلزم الانطلاق من تلك المظاهر مستوياتٍ للتحليل مع مراعاة ذلك التضافر الذي يوحدها في خلق أسلوبية النص الشعري.

١- التشكيل الموضوعاتي للقصيدة

يبدو أن دراسة قصيدة شعرية من حجم قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي دراسة أسلوبية تتطلب عملا يتعدى الصفحات المعدودة وزمن عرض قد يطول لساعات أو أيام، لكن ما لا يدرك كله لا يترك جله. فقصيدة نهج البردة تتألف من ١٩٠ بيتا شعريا، ويمكن توزيعها إلى ١٧ وحدة موضوعية على الشكل الآتي:

١- من البيت ٠١ إلى البيت ٢٤:مقدمة غزلية على نهج القدماء.
٢- من البيت ٢٥ إلى البيت ٣٨:الحكمة وضرب المثل حول النفس.
٣- من البيت ٣٩ إلى البيت ٤٤:التضرع والتوسل إلى الله تعالى وطلب الشفاعة.
٤- من البيت ٤٥ إلى البيت ٦٨:مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وإبراز صفاته الطيبة.
٥- من البيت ٦٩ إلى البيت ٧٤:معجزة الرسول (ص) الكبرى ومكانة القرآن بين الكتب السماوية.
٦- من البيت ٧٥ إلى البيت ٨٢:مولد الرسول (ص) والبشائر التي بشرت به.
٧- من البيت ٨٣ إلى البيت ٩٠:حدث الإسراء والمعراج.
٨- من البيت ٩١ إلى البيت ٩٣:مكانة الرسول (ص) العلمية والروحية وفضله على الإنسانية.
٩- من البيت ٩٤ إلى البيت ٩٩:هجرة الرسول (ص) وصحابته.
١٠- من البيت ١٠٠ إلى البيت ١٠٤:افتخار شوقي باشتراكه مع الرسول (ص) في الاسم وتواضعه أمام من سبقه في المدح.
١١- من البيت ١٠٥ إلى البيت ١١٧:صفات الرسول (ص) وشجاعته وهيبته وإشراقته وفيض جوده.
١٢- من البيت ١١٨ إلى البيت ١٣٤:جهاد الرسول (ص) والدعوة إلى إحياء منابع الشريعة الإسلامية.
١٣- من البيت ١٣٥ إلى البيت ١٤١:مدح المسلمين الأولين الذين ناصروا الرسول (ص).
١٤- من البيت ١٤٢ إلى البيت ١٥٤:جوهر الإسلام الذي غير التاريخ هو القرآن وهو سر السعادة.
١٥- من البيت ١٥٥ إلى البيت ١٦٤:مقارنة بين الحضارات السابقة والحضارة الإسلامية.
١٦- من البيت ١٦٥ إلى البيت ١٧٦:مدح الخلفاء الراشدين وعرض مآثرهم وأعمالهم الصالحة.
١٧- من البيت ١٧٧ إلى البيت ١٩٠:الصلاة والتسليم على الأنبياء عامة وعلى الرسول عليه الصلاة والسلام خاصة.

يتضح من خلال هذا البناء الموضوعاتي للقصيدة، أن أحمد شوقيا، رغم تفوقه العددي في أبيات نهج البردة على بردة البوصيري بحوالي ٣٠ بيتا شعريا، إلا أن روح بردة البوصيري قد سيطرت على مضمون قصيدة شوقي سيطرة شمولية، فجاءت نهج البردة مفعمة بتلك الروح الإيمانية التي سرت فيها، وجعلتها ذائعة الصيت بين الناس، ومع هذا، لم تتخط بردة المديح للبوصيري في

تناولها للموضوعات نفسها بالرغم من تقديم موضوع على آخر، وإن كان قد أتى بكل موضوعات البردة.

٢- التشكيل العروضي

إذا كان الشعر _على حد تعبير ابراهيم أنيس_ ليس في الحقيقة إلا "كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"(١٢)، فإنه يستمد هذه الموسيقى بالدرجة الأولى من الوزن الشعري ومما يتراكم بعده من تكرار وتواز صوتي، فأحمد شوقي قد اختار أن يبني قصيدته على إيقاع بحر البسيط سيرا على نهج الإمام البوصيري في بردته والتزاما بقانون المعارضة الشعرية:

رِيمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ وَالعَلَمِ
أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو بحر يقرب _حسب البستاني_ «من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين.»(١٣)

وما دامت غاية أحمد شوقي من نظمه لهذه القصيدة هي تهذيب الروح وتنمية الإحساس بحب رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإن أفضل وسيلة إلى ذلك من ناحية البناء الهيكلي لموسيقى القصيدة هي بحر البسيط الذي تتوالى في أجزائه الأسباب الخفيفة، وهو ما يجعل موسيقاه تمضي بنوع من السلاسة والخفة، فتبعث عن الراحة النفسية وهدوئها لاستقبال المعاني الجمة والمشاعر المنداحة في رحاب الشخصية النبوية الشريفة. واختيار شوقي لهذا البحر نابع من تقليده المباشر للإمام البوصيري واستلهام شامل للإطار الهيكلي لقصيدة البردة المباركة موضوعاتيا وموسيقيا وتعبيريا.

إن وظيفة بحر البسيط هنا تكمن في تحقيق المماثلة الإيقاعية للقصيدة وخلخلة الموازنة الصوتية والدلالية، وهي وظيفة تساهم فيها أيضا القافية بشكل كبير، ويتضح ذلك على مستوى التجانسات التي تحدثها المقاطع الصوتية المشكلة للقافية والتي تنطوي على تقارب دلالي أحيانا كما في الأمثلة الآتية:

١٢٩ عَلَّمتَهُمْ كُــلَّ شَيءٍ يَجـهَـلونَ بِهِ
حَتّى القِتالَ وَما فـيهِ مِـنَ الذِّمَـمِ

١٣٠ دَعَـوتَهُمْ لِجِـهادٍ فـيهِ سُـؤدُدُهُمْ وَالحَربُ
أُسُّ نِظامِ الكَونِ وَالأُمَـمِ

١٤٠ كَم في التُرابِ إِذا فَتَّشتَ عَن رَجُلٍ
مَن ماتَ بِالعَهدِ أَو مَن ماتَ بِالقَسَمِ

١٤١ لَولا مَواهِبُ في بَعضِ الأَنــامِ لَما
تَفاوَتَ النــاسُ في الأَقدارِ وَالقِـيَمِ

والأمر ذاته مع البيتين ١٥٩_١٦٠ (مُختَصَم_مُعتَصِم) والبيتين ١٨١_١٨٢ (الحَرَم_الحُرم)، فهذه التجانساتَ على مستوى القافية تخلق نوعاً من التقَارب الدلالي يستشف من السياق على مستوى من المستويات فكلمة (الذمم) كما في المثال الأول تستدعي كلمة (الأمم)، وتتضمنها نسبيا، فصفة (ذمم) تقتضي ضمنيا موصوفا هو (الأمم)، وعلى هذا النسق تجري جميع التجانسات في القافية. ومن خصائص التشكل الأسلوبي في القصيدة اللجوء إلى تكرار القافية نفسها، فقد تكررت القافية أحيانا في أبيات متتالية أو متباعدة، وعلى أشكال عدة، فقد وردت اللفظة المكررة دون أدنى تغيير في بعض الأحيان، وجاءت في أحيان أخرى بإضافة (ال) التعريف إلى قافية دون الأخرى، أو بإضافة حرف الجّر إلى قافية دون أخرى كذلك. ويرى العروضيون أن تكرار اللفظة التي فيها روي القصيدة (تكرار القافية) بمعنى واحد دون أن يكون ثمة فاصل بينها هو عيب من عيوب القافية، ويسمونها الإيطاء(١٤)، بل يعدون تكرار القافية في بيتين مجاورين من أقبح الإيطاء، وينعتون الشاعر الذي يلجأ إلى تكرار القافية بالعجز عن الإتيان بمفردات جديدة، وهم بذلك يركزون جل اهتمامهم على حصيلة الثروة اللغوية عند الشاعر غافلين عما ينتجه التكرار في أحايين كثيرة من قيمة إيقاعية، فضلا عن كون تكرار اللفظة ذاتها يؤشر على الكلمة المفتاح التي "لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه"(١٥)، ويبدو هذا الأمر في النماذج التالية:

فمن أمثلة تكرار القافية في أبيات متقاربة دون أي تغيير قوله:

١٢- السافِراتُ كَأَمثالِ البُدورِ ضُحًى
يُغِرنَ شَمسَ الضُحى بِالحَليِ وَالعِصَمِ

١٧- مِـن كُلِّ بَيضاءَ أَو سَمراءَ زُيِّنَتا
لِلعَينِ وَالحُسنُ في الآرامِ كَالعُصُمِ

٢٣-ـيني وَبَينُكِ مِن سُمرِ القَنا حُجُبٌ
وَمِثلُها عِفَّةٌ عُذرِيَّةُ العِصَمِ



يتضح أن لفظة (العصم) التي تتكرر في نهاية الأبيات مع تغييرات في العين والصاد من الكسرة والفتحة إلى الضمة، يخرج عن كونه عيبا من عيوب القافية عند العروضيين لتؤول إلى وسيلة لتعميق المعنى الذي يعبر عنه أحمد شوقي، خصوصاً وأنه يختار كلمة (العصم) ليكررها، فهذه الكلمة (المفتاح) هي أشبه بكلمة سحرية تتغلب عليه، وتسيطر على حاله، فيكررها بلا ملل مبرزا ضربة إيقاعية معينة، بما تحمله هذه الضربة من أبعاد ودلالات للتأكيد على تفرد الموصوفة في المقدمة الغزلية بصفات الجمال التي وصفت بها.

ومن أمثلة تكرار الشاعر للقافية أيضا قوله:

١- رِيمٌ عَلى القاعِ بَينَ البانِ **وَالعَلَمِ**
أَحَلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ

٤٩- سَناؤُهُ وَسَناهُ الشَمسُ طالِعَةً
فَالجِرمُ في فَلَكٍ وَالضَوءُ في **عَلَمِ**

٦٤- فَلا تَسَل عَن قُرَيشٍ كَيفَ حيرَتُها
وَكَيفَ نُفرَتُها في السَهلِ **وَالعَلَمِ**

٦٦- يا جاهِلينَ عَلى الهادي وَدَعوَتِهِ
هَل تَجهَلونَ مَكانَ الصادِقِ **العَلَمِ**

٨٤- لَمّا خَطَرتَ بِهِ اِلتَفّوا بِسَيِّدِهِمْ
كَالشُهبِ بِالبَدرِ أَو كَالجُندِ **بِالعَلَمِ**

١٤٣- يَلوحُ حَولَ سَنا التَوحيدِ جَوهَرُها
كَالحَليِ لِلسَيفِ أَو كَالوَشيِ **لِلعَلَمِ**

هذا التكرار يمنح القصيدة إيقاعا موسيقيا يشبه القطعة الموسيقية التي تتردد فيها لازمة موحدة، فلفظة (علم) في مطلع المقطوعة توحي بضربة إيقاعية معينة تعلن ابتداء الدلالة التي يؤشر فيها إلى علاقته مع الموصوف، تلك العلاقة الخاصة التي يسعى فيها شوقي إلى تأكيد علو مكانة الرسول (ص) في وجدان المسلمين جميعا، وهذه الضربات الإيقاعية المميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة الشعرية عند شوقي. وعلى هذا النحو نجد تكرار كلمة (حرم) في قافية الأبيات الشعرية (١-١٨١-١٨٣) وكلمة (تسم) في قافية الأبيات الشعرية (٣٢- ٥٧ – ٩٤- ١٠٧ - ١٨٩) وكلمة (هرم) في قافية الأبيات الشعرية (٤٦ – ١٤٥ – ١٥٧) وكلمة (العظم) في قافية الأبيات الشعرية (٦٨ – ١٤٩ - ١٥٢) وكلمة (الأمم) في قافية الأبيات الشعرية (٤١- ٩٥ - ١٣٠) وكلمة (نم) في قافية الأبيات الشعرية (٨ – ٣٠ - ٥١) ، ويلاحظ أن هذا التكرار بطبيعته قد شكل ملمحا أسلوبيا لافتا للانتباه حاول من خلاله أحمد شوقي الالتزام بخصائص توظيفه في الشعر العربي متجاوزا في أكثر من موضع عيب الإيطاء. ويمكن تحديد وظيفته بهذا الشكل في تعميق التعبير الذي يرومه الشاعر وتأكيد المعنى الذي يريده دون أن يكون عجزا عن الإتيان بقافية جديدة، فهو يترنم بألفاظ بعينها لها وقعها الخاص في نفسه، تنثر جوا إيقاعيا على القصيدة، وتحول التكرار إلى ضربات موقّعة صوتيا ودلاليا. هذا، ومن المكونات الأساس التي ساهمت في التشكيل الموسيقي لهذه القصيدة هناك الروي الذي يعد من العناصر المركزية التي لا محيد عنها في البنية الصوتية للقصيدة الإحيائية، ولذلك، يمكن الاهتمام به في إطار التحليل الصوتي، فالروي عند شوقي هنا هو حرف الميم وقد ورد مكسورا، ويلاحظ أن الكسرة (الوصل المكسور) هي الحركة الممتدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، وأضفى هذا الصوت المكسور إيقاعاً خاصا انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مراراً، و»الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطيء هو أليق بالذات وأولى بحميميتها من سواه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم في اللغة العربية مع ياء الاحتياز (ياء المتكلم) الدالّة على الامتلاك والأحقية»[١٦]. وفي هذه القصيدة يقف شوقي خاشعا ومناجيا في استحضاره للحبيب المصطفى (ص) مجموعة من الصفات الخلقية والخلقية التي يتصف بها رسول الله (ص) كالعلم والحلم والتبسم والمعتصم والعظم وغيرها، ولعل توسط الكسرة بين الفتحة والضمة داخل الجهاز النطقي من الناحية البيولوجية يلمح إلى الحالة التي يستشعرها شوقي وهو في مقام المديح النبوي، فهو في حالة انتقال دائم إذ يعبر من حال إلى حال، وكثيراً ما يتوسط بين ما هو مادي محسوس وما هو معنوي روحي، وبين ما هو جزئي وما هو كلّي، وبين حضور وغياب، وقرب وبعد، ووصل وافتراق، وغيره. ويتأكد هذا التقابل بلجوء الشاعر إلى التجانسات الصوتية بين الكلمات المشكلة لحشو الأبيات الشعرية كما أبرز ذلك منير سلطان في دراسته[١٧] من خلال وقوفه على الجناس في هذه القصيدة.

وعموما، فإن شوقيا في تشكيله الموسيقي لهذه القصيدة

قد نجح في تقليد البردة المباركة للبوصيري وزنا وقافية ورويا وتصريعا للبيت الأول، لكنه حاول وسم خصوصيته داخل هذا الإطار بتكرار القافية وتجنيسها وتجنيس الحشو بشكل لافت.

٣_ التشكيل الأسلوبي للجملة

بالالتفات إلى التشكل الأسلوبي لهذه القصيدة من الناحية التركيبية، يبدو أن شوقيا يعبر عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفعه إلى اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، بل يحور بعضها بما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج خروج مواز له في المنظور الدلالي، وسأكتفي بملاحظة كيفية تجسد ذلك في هذه القصيدة من خلال التوازي والنداء والشرط.

أ- التوازي

يعد التوازي من الملامح الأسلوبية التي تساهم في إضفاء جمالية على بنية اللغة الشعرية التي تحقق الإمتاع لدى المتلقي، وذلك لما يساهم فيه التوازي من ترتيب غير معهود للبنية اللغوية مما يقوي دلالة البنية المتوازية، ويؤدي إلى تماسك النص الشعري وانسجامه، ومن أمثلة ذلك قول شوقي:

٢٢ - مَن أنبَتَ الغُصنَ مِن صَمصامَةٍ ذَكَرٍ   وَأَخرَجَ الريمَ مِن ضِرغامَةٍ قَرِمِ

يلاحظ هنا تماثل بين الوحدات المكونة للشطر الأول من البيت الشعري ونظيرتها في الشطر الثاني، وقد شمل هذا التماثل البنيوي المستويين النحوي والصرفي والدلالي، كما يتضح من خلال ما يأتي:

الشطر الأول	أنبت	الغصن	من	صمصامة	ذكر
الشطر الثاني	أخرج	الريم	من	ضرغامة	قرم
الصرف	أفعل	الفعل	من	فعلالة	فعل
النحو	فعل ماض	مفعول به	حرف جر	اسم مجرور	نعت

فكل كلمة ذات موقع لساني في الشطر الأول توازيها كلمة تحتل الموقع نفسه في الشطر الثاني، وقد ساعد ذلك على تقوية التعادلات الصوتية، وشكل ضربات موسيقية متساوية أغنت البناء الموسيقي العام للقصيدة الشعرية. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن هذا التوازي قد قام دلاليا على أساس الترادف إذ كل شطر من البيت يؤدي معنى مشتركا هو بيان فضل من أنشأ الشيء من شيء آخر.

وما ذكر عن هذا البيت الشعري ينسحب أيضا على الأبيات الشعرية اللاحقة نحويا وصرفيا ودلاليا، وفق التحديد الآتي:

٣٦ - وَالنَفسُ مِن خَيرِها في خَيرِ عافِيَةٍ   وَالنَفسُ مِن شَرِّها في مَرتَعٍ وَخِمِ

الشطر الأول	النفس	من	خيرها	في	خير	عافية
الشطر الثاني	النفس	من	شرها	في	مرتع	وخم

ما يلاحظ على هذا البيت، بالإضافة إلى التوازي النحوي والصرفي، أنه على المستوى الدلالي هناك مقابلة بين معنيين متضادين، تحكم في تضادها المكون البنيوي الثالث من شطري البيت الشعري. ويمكن أيضا النظر في الآتي:

٧٦- تَخَطَّفَتْ مُهَجَ الطاغينَ مِن عَرَبٍ   وَطَيَّرَت أَنفُسَ الباغينَ مِن عُجُمِ

الشطر الأول	تَخَطَّفَتْ	مُهَجَ	الطاغين	مِنَ	عَرَب
الشطر الثاني	طَيَّرَت	أَنفُسَ	الباغين	مِن	عُجُمِ

١٨٢ - بيضُ الوُجوهِ وَوَجهُ الدَهرِ ذو حَلَكٍ شُمُّ الأُنوفِ وَأَنفُ الحادِثاتِ حَمى

الشطر الأول	بيضُ	الوُجوه	وَوَجهُ	الدَهرِ	ذو حَلَكٍ
الشطر الثاني	شُمُّ	الأنوفِ	وَأنفُ	الحادثاتِ	حَمى

وهذا أيضا توازٍ صرفي ونحوي ودلالي ترادفي، و إذا تأملنا البيتين الشعريين الآتيين سنجد شكلا آخر من التوازي يتجاوز مكونات شطريْ البيت الشعري الواحد ليشمل مكونات البيت الثاني.

البَـدرُ دونَكَ في حُسنٍ وَفي شَرَفٍ وَالبَحـرُ دونَكَ في خَـيرٍ وَفي كَرَمِ
الزاخِرُ العَذبُ في عِلـمٍ وَفي أَدَبٍ وَالناصِرُ النَدبُ في حَربٍ وَفي سَلَمِ

البيت الأول	الشطر الأول	البَـدرُ	دونَكَ	في	حُسنٍ	وَفي	شَرَفٍ
	الشطر الثاني	البحـرُ	دونَكَ	في	خـيرٍ	وَفي	كَرَمِ
البيت الثاني	الشطر الأول	الزاخرُ	العذبُ	في	علـمٍ	وَفي	أدبٍ
	الشطر الثاني	الناصرُ	الندبُ	في	حَربٍ	وَفي	سَلَمٍ

يلاحظ هنا أنه رغم التباعد الحاصل بين البيتين في القصيدة إلا أنهما قد شكلا توازيا من كل الجوانب، فإذا نظرت في البيتين بشكل أفقي تجد تماثلا بنيويا بين شطري البيتين الشعريين من الناحية النحوية والصرفية والدلالية، وإذا نظرت إليهما بشكل عمودي وجدت أيضا التماثل بين مكوناتهما الصوتية والتركيبية والدلالية ترادفا وتضادا، منميا بذلك الموسيقى الداخلية للقصيدة ومؤكدا على الدلالة التي يروم الشاعر التعبير عنها والمتمثلة في ما يضيفه شوقي من صفات حميدة لشخصية الرسول (ص).

ومن أشكال التوازي التي تم توظيفها في هذه القصيدة ما نجده في هذه الأبيات الشعرية:

١٢-السافِراتُ كَأَمثالِ البُدورِ ضُحًى يُغِرنَ شَمسَ الضُحى بِالحَليِ وَالعِصَمِ
١٣-القاتِلاتُ بِأَجفانٍ بِها سَقَمٌ وَلِلمَنِيَّةِ أَسبابٌ مِنَ السَقَمِ
١٤-العاثِراتُ بِأَلبابِ الرِجالِ وَما أُقِلنَ مِن عَثَراتِ الدَلِّ في الرَسَمِ
١٥-المُضرِماتُ خُدودًا أَسفَرَتْ وَجَلَتْ عَن فِتنَةٍ تُسلِمُ الأَكبادَ لِلضَرَمِ
١٦-الحامِلاتُ لِواءَ الحُسنِ مُختَلِفًا أَشكالُهُ وَهوَ فَردٌ غَيرُ مُنقَسِمِ

عندما نتأمل هذه الأبيات الشعرية عموديا نجد أن هناك مكونات بنيوية تتكرر بشكل موازٍ على النحو الآتي:

١٢-السافِراتُ كَأَمثالِ العِصَمِ
١٣-القاتِلاتُ بِأَجفانٍ السَقَمَ
١٤-العاثِراتُ بِأَلبابِ الرَسَمَ
١٥-المُضرِماتُ خُدودًا لِلضَرَمَ
١٦-الحامِلاتُ لِواءَ مُنقَسِمَ

فالأبيات الشعرية المتتالية قد حققت التعادل البنيوي في بداية الأبيات الشعرية ونهايتها بشكل عمودي، وهذا التعادل ساهم في تماسك هذه الأبيات الشعرية من الناحية التركيبية ووحدة دلالتها بتوحد صيغ الكلمات (السافرات –القاتلات – العاثرات- المضرمات – الحاملات) في جمع المؤنث السالم، وفي التعريف بـ (ال) وفي شبه الجملة اللاحقة المتعلقة بمحذوف.

ب- النـداء

يعد النداء أسلوبا مركزيا، أسس له في اللغة العربية بلاغيا ونحويا نظرا لوقعه الخاص في النصوص الشعرية، من ناحية إضفاء الحيوية والحركية على المعاني، ويسهم في بناء القصيدة، ويعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع، التي هي بمثابة مفتاح جديد لموضوع جديد، حيث تفيد هذه المسافة الزمنية بين نداء وآخر داخل إطار القصيدة نفسها في إعطاء فرصة لتأمل الموضوع الذي يريده الشاعر وتحليله، قبل الانتقال إلى موضوع آخر.

يمكن تلمس أسلوب شوقي في استخدام النداء، بمتابعة مواضعه في الأبيات الآتية:

رَمى القَضاءُ بِعَينَي جُؤذَرٍ أَسَدًا

يا ساكِنَ القاعِ أَدرِك ساكِـنَ الأَجَـــمِ
لَــمّا رَنا حَدَّثَتـنـي النَـفـسُ قائِـلَةً

يا وَيحَ جَنبِكَ بِالسَهمِ المُصيبِ رُمـي
يا لائِمي فـي هَواهُ وَالهَـوى قَـدَرٌ

لَو شَفَّكَ الوَجدُ لَم تَعـذِل وَلَـم تَـلُمِ
يا ناعِسَ الطَرفِ لا ذُقتَ الهَوى أَبَدًا

أَسهَرتَ مُضناكَ في حِفظِ الهَوى فَنَمِ
يا بِنــتَ ذي اللَـبَدِ المُحَـمـيِّ جانِبُهُ

أَلقاكِ في الغابِ أَم أَلقاكِ في الأُطُـمِ
يا نَفـسُ دُنياكِ تُخـفـى كُلَّ مُبكِـيَةٍ

وَإِن بَـدا لَكِ مِنـها حُسـنُ مُبتَـــسَمِ
يا وَيلَـــتاهُ لِنَفسي راعَــها وَدَهــا

مُسوَدَّةُ الصُحفِ فـي مُبيَـضَّةِ اللِمَمِ
يا جاهِلينَ عَلى الهـــادي وَدَعـوَتِهِ

هَل تَجهَلونَ مَكـانَ الصـــادِقِ العَلَمِ
يا أَفصَحَ الناطِـــقينَ الضادَ قاطِـبَةً

حَديثُكَ الشَهدُ عِـنــدَ الذائِقِ الفَــهِمِ
وَقـيلَ كُـلُّ نَبِـــيٍّ عِـندَ رُتبَـتِهِ

وَيا مُـحَمَّدُ هَـذا العَـرشُ فَاسـتَـلِمِ
خَطَطتَ لِلـدينِ وَالدُنيا عُلومَهـمُـا

يا قارِئَ اللَوحِ بَـل يا لامِـسَ القَلَمِ
يا أَحـمَدَ الخَيرِ لي جـاهٌ بِتَسمِيَتي

وَكَيفَ لا يَتَسامى بِالـرَسولِ سَمي
يا رَبِّ صَلِّ وَسَلِّم ما أَرَدتَ عَـلـى

نَزيلِ عَرشِكَ خَيرِ الـرُسلِ كُـلِّهِمِ
يا رَبِّ هَبَّتْ شُعوبٌ مِن مَنِـــيَّتِها

وَاستَيقَـظَت أُمَمٌ مِـن رَقدَةِ العـدَمِ
يا رَبِّ أَحسَنـتَ بَدءَ المُسلِمـينَ بِهِ

فَتَمِّمِ الفَضلَ وَامنَـحْ حُسنَ مُخـتَتَمِ

ورد النداء في خمسة عشر بيتا من هذه القصيدة، أيَ بنسبة ٩ ٪ من مجموع أبياتها، وقد اقتصر الشاعر على استخدام صيغة واحدة، هي النداء ب (يا)، ومعنى ذلك أن هذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساس للنداء في القصيدة من خلال الاحتكام إلى المعيار الكمي وما يستتبعه من امتدادات دلالية، تتصل بتركيز النداء على هذا النحو من الوضوح والكثافة. ويمكن تفسير هيمنة النداء ب (يا) في القصيدة بكونها أكثر حرية في نداء القريب والبعيد، وبدلالة توقعية واضحة تمنح المنادى بعدا جماليا من خلال التلاعب في نداء القريب بالبعيد وبالعكس.

ويلاحظ على أسلوب النداء، من خلال الأمثلة السابقة، ميل شوقي إلى الالتزام بما هو معهود خاصة في نداء الذات العليا، حيث اقتصر على توظيف الصيغة المعروفة المألوفة للنداء (يا ربّ)، فهو لا يكلف نفسه عناء إبداع تسميات وصفات جديدة تنبع من تجربته الخاصة، فيختلف بذلك عما سار عليه الناس وألفوه، ولعل هذا الأمر يعود إلى خاصية تقليد التجربة السابقة، والتي لم تتح له إمكانية التجديد في استخدام النداء، مما منح شعره ملمحا أسلوبيا مألوفا عند القارئ. ويلاحظ أيضا توظيف ياء المتكلم في كثير من أمثلة النداء، وهي تشير إلى شوقي نفسه، أي أنه يربط بينه وبين رسول الله (ص)، فيظل صوته واضحا، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا ينادي بعيدا ولا غريبا، وإنما ينادي حبيبه رسول الله (ص) الذي تعلّق به تعلقاً خالصا مختلفا. ويلاحظ أيضا أن النداء في الأمثلة السابقة ورد فيه المنادى غالبا مضافاً إلى ياء المتكلم وغيرها، مما يربط النداء بأسلوب الإضافة، ويجعله متمما له من ناحية الدلالة. كما وظف أيضا العطف على المنادى في مواضع كثيرة، مما يضاعف من حضور المنادى وتعدد أنماطه، فضلا عما يشير إليه من طموح الشاعر إلى الاستقصاء وتتبع المعاني والإحاطة بها، وهذا واحد من الهواجس التي تظهر في صور وأساليب كثيرة في القصيدة.

ت- الشرط

يعد الشرط من الأساليب المهمة في المستوى التركيبي لكونه يمثل قيمة أساسا وجمالية تتمثل في القدرة على ربط جملتين في آن واحد، ويبدو أن حكم جملتي الشرط والجزاء حكم الجملة الواحدة من حيث المعنى الرابط بينهما، حتى صارت الجملة لذلك بمنزلة الاسم المفرد في امتناع حصول الفائدة، على حد تعبير الجرجاني[١٨]. وبمعنى آخر، فإن جملة فعل الشرط إذا نطقت وحدها تساوي تماما الاسم المفرد من الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر، فلا فائدة من ذكر واحد منهما دون ذكر الآخر. والأمثلة على ذلك في هذه القصيدة عديدة ومتنوعة تشمل ٢٣ بيتا شعريا أي بنسبة ١١٪ من مجموع أبياتها، لكن اللافت للانتباه هو تكرار الشرط بالأداة (لولا) كما في الأبيات الشعرية الآتية:

٣٠كَـم نـائِـمٍ لا يَـراها وَهـيَ سـاهِـرَةٌ
لَــولا الأَمانِيُّ وَالأَحـلامُ لَم يَـنَمِ

٩٤سَل عُصبَةَ الشِركِ حَـولَ الغارِ سائِمَةً

لَــولا مُـطارَدَةُ المُـختارِ لَـم تُسَمَ
٩٨لَــولا يَـدُ اللهِ بِالجـارَيـنِ مـا سَلِـما
وَعَـينُهُ حَـولَ رُكـنِ الـدينِ لَـم يَـقُمِ
١٢٤لَــولا حُـمـاةٌ لَـها هَبّوا لِنُصـرَتِـها
بِالسَيفِ ما انتَفَعَت بِالرِفقِ وَالرُحَمِ
١٢٥لَــولا مَكانٌ لِعـيسى عِـندَ مُـرسِلِهِ
وَحُرمَةٌ وَجَبَت لِلروحِ فـي القِـدَمِ
١٣١لَــولاهُ لَـم نَرَ لِلدَولاتِ فـي زَمَـنٍ
مـا طالَ مِن عُمُدٍ أَو قَـرَّ مِـن دُهُمِ
١٣٣بِالأَمسِ مالَت عُروشٌ وَاعتَلَتْ سُرُرٌ
لَـــــولا القَذائِفُ لَم تَثلَمْ وَلَم تَصُمِ
١٤١لَــولا مَواهِبُ في بَعـضِ الأَنامِ لَما
تَـفاوَتَ الـناسُ فـي الأَقدارِ وَالقِيَمِ

يذهب ابن هشان إلى أن (لولا) تأتي على أربعة أوجه. أحدها:أن تدخل على جملتين اسمية فعلية لربط امتناع الثانية بجود الأولى. والثاني:أن تكون للتخصيص والعرض، فتختص بالمضارع أو ما في تأويله. والثالث:أن تكون للتوبيخ والتنديم فتختص بالماضي، والرابع:الاستفهام(١٩). وما يهمنا من هذا كله هو أن (لولا) حرف شرط غير جازم يدخل على جملتين اسمية ففعلية، فتمتنع الثانية منهما بسبب وجود الأولى، ويجوز في جوابها مجيء اللام، ويكون المبتدأ بعد الشرطية اسما، أو ضميرا، وأما الخبر فمحذوف دوما(٢٠). والملاحظ حول بناء الشرط ب(لولا) في الأبيات الشعرية أعلاه قد أتى بنمط تركيبي واحد رغم أن القاعدة الضابطة للشرط ب(لولا) تتيح مجموعة من الاختيارات، فقد دخلت (لولا) في جميع الأمثلة على جملتين اسمية ثم فعلية، وهذا يعطي دلالة قوية على سيطرة هذا النسق التركيبي للشرط على فكر الشاعر بشكل كبير، فقد تلبسته حتى بات عاجزا عن الانفلات منها، فهو هنا خارج عن الإحساس الطبَعي بالأشياء، فلجأ إلى تكرار هذا النسق التركيبي ليتناسب مع تعبيره عن حالته الوجدانية، التي توحي بشدة التعلق والموقع الشعوري الخاص للمخاطب إذ ملك عليه كل الآفاق حتى لم يعد يرى سواه، ويؤكد بهذا التكرار الحب المطلق للرسول (ص) عند شوقي، ويضفي ضربات إيقاعية مميزة لا تحسّ بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية.

غير أن أكثر ما يلفت الانتباه في هذا النسق التركيبي للشرط عند شوقي هو بعده الشكلي، فرغم دخول (لولا) على الجملتين الاسمية والفعلية إلا أنه قد تعطل اشتغالها بمنع الثانية لوجود الأولى وذلك عن طريق إدخال النفي ب (لم و ما) على الجملة الفعلية، وبذلك يظهر أنه قد جاز (النوم) كما في البيت الأول لوجود (الأماني والأحلام)، وجاز (الاتسام) كما في البيت الثاني لوجود (المختار)، وجاز (السلم) لوجود (قدرة الله)، وجاز (الانتفاع بالرفق والرحمة) لوجود (المناصرين والحماة بالسف)... أما المبتدأ فيها فهو مذكور (الأحلام- المطاردة- يد الله...)، وأما الخبر فمحذوف. وجمهور النحاة على وجوب هذا الحذف، مما يجعل تقدير المحذوف يشكل بياضا شعريا يفتح باب التأويل حسب موقف المتلقي.

***_خلاصة**

يتبين أن التشكيل الأسلوبي في الخطاب الشعري الإحيائي عموما وفي قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي خصوصا في جميع تجلياته هو تشكيل يطغى عليه الاتباع بدل الإبداع، وهي خاصية جعلته خطابا مكررا، يفتقر إلى الإحساس الشعري الصادق، فهو فعل شعري يعمل عمل العنكبوت مع فريستها التي تحقنها بمادة تجعل أحشاءها الداخلية تتحلل، فيقوم بامتصاص المحتوى الداخلي تاركا هيكلها سليما. وأن شوقيا رغم قوة معارضته الشعرية وأصالته التي لا سبيل إلى الشك فيها لم يستطع وهو ينشد نهج البردة أن يتخلص من تأثير البردة أو يفلت من أسرها، لأنه قد تشبع بها وجدانيا وفكريا، وانطبع بها لسانه، فظهرت نتيجة لكل ذلك آثارها في عمله على نحو لا يقلل من قيمة قصيدته أبدا، لأنه بالرغم من كل ذلك لا يفتقر افتقارا كليا إلى الأصالة وصدق الانفعال وقوة الإحساس، لكن ذلك لم يكن كافيا لإزاحة البردة المباركة للبوصيري من التداول والخلود في وجدان القارئ العربي ومن الألسنة في الأعياد والمناسبات الدينية.

***_المصادر والمراجع**

_ابن هشام الأنصاري:مغني اللبيب. تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية، بيروت ١٩٩١.
_إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط:١٩٥٢/٢.
_الخطيب التبريزي:كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق الحساني حسن عبد الله، د. ط، د. ت.
_كامل سلمان الجبورى:معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢. دار الكتب العلمية، ط:١، بيروت_لبنان ٢٠٠٢.



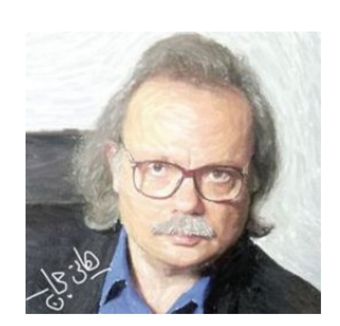
_عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط:١/١٩٩١.
سلمى الخضراء الجيوسي:الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط:١، بيروت لبنان ٢٠٠٧.
_حسن حسين:ثلاثية البردة بردة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، مكتبة مدبولي ١٩٨٧.
_عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد كتاب العرب ٢٠٠٠.
_ديوان ابن زيدون ورسائله:تح:علي عبد العظيم. دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة ١٩٦٧.
_منير سلطان:البديع في شعر شوقي. منشأة المعارف، ط:٢، الإسكندرية ١٩٩٦.
_يوسف الصيداوي الكفاف في قواعد اللغة العربية. دار الفكر، ط:١/ ١٩٩٩.
_محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
_محمد عزام:النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي. اتحاد كتاب العرب ٢٠٠١.
_سليمان العطار:الأسلوبية علم وتاريخ. مجلة:فصول، مج:١، ع:٢، يناير ١٩٨١.
_عثمان فتحي:شرح البردة للبوصيري ونهج البردة لشوقي:شرح وتحقيق ونقد، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٣.
_محمدالكتاني:الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:١ /١٩٨٢.
_رضا كحالة:معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ط:١، بيروت ١٩٩٣.
_ حازم علي كمال الدين:القافية دراسة صوتية جديدة. د.ط. مكتبة الآداب، مصر ١٩٩٨.
_زكي مبارك:أحمد شوقى، كريمة زكي مبارك، دار الجيل، بيروت_لبنان ١٩٨٨.
_عبد الملك مرتاض:السبع معلقات:مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها. ط:١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨.
_أحمد المرزوقي:شرح ديوان الحماسة. تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط:١، القاهرة ١٩٥١.

الهوامش

١.محمد الكتاني:الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي. دار الثقافة، الدار البيضاء_المغرب، ط:١/١٩٨٢م، ج:١، ص:٢٤٧.
٢._أحمد المرزوقي:شرح ديوان الحماسة. القاهرة_مصر، نشره:أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط:١/١٩٥١م، ج:١، صص:٨_٩.
٣.سلمى الخضراء الجيوسي:الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط:١، بيروت_لبنان ٢٠٠٧م ، ص:٧٣ وبعدها.
٤.رضا كحالة:معجم المؤلفين. مؤسسة الرسالة، ط:١، بيروت_لبنان ١٩٩٣م، ج:٢/ صص:١٥٣_١٥٤.
٥كامل سلمان الجبورى:معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢. دار الكتب العلمية، ط:١، بيروت_لبنان، ٢٠٠٢م، ج:١/ص:١٦٠_١٦١.
٦.زكي مبارك:أحمد شوقى. دار الجيل، بيروت_لبنان ١٩٨٨م.
٧.منير سلطان:البديع في شعر شوقي. منشأة المعارف، ط:٢، الاسكندرية_مصر ١٩٩٦م.
٨.محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات. المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م، ص:٩.
٩.نفسه. ص:١٠.
١٠.يقصد بالمعارضة الأدبية النسج على غرار عمل أدبي آخر، وقد عرفت المعارضة الأدبية قديما حينما بدأ كتاب أوروبا وأدباؤها بتقليد غيرهم من الكتاب والنقاد وبخاصة الكلاسيِّين (اليونان والرومان)، وكانت جودة العمل وقيمته الأدبية تقاس بمدى مطابقته لأعمال أولئك الكتاب، أما في الساحة الأدبية العربية، فقد برزت المعارضات، وظهرت منذ العصر الجاهلي، وقد فسرت بعدة مفاهيم، فمن قائل بأنها احتذاء شاعر بشاعر آخر، ومن قائل إنها هي أن فلانا سار حيال فلان، وعارض فلان كتاب فلان أو قصيدته أو قصته.
١١.حسن حسين:ثلاثية البردة بردة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم. مكتبة مدبولي ١٩٨٧م، ص:١١.
١٢.محمد عزام:النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي. اتحاد كتاب العرب ٢٠٠١م، ص:١٧٦ وما بعدها.
١٣.ديوان ابن زيدون ورسائله. تحقيق:علي عبد العظيم، نشر:دار نهضة مصر للطباعة والتوزيع، القاهرة_مصر ١٩٦٧م.
١٤.شرح البردة للبوصيري ونهج البردة لشوقي. شرح وتحقيق ونقد:فتحي عثمان، دار المعرفة، مطبعة زهران، القاهرة ١٩٧٣م.
١٥. عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد كتاب العرب ٢٠٠٠م، ص:١٦.
١٦.إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط:٢/١٩٥٢م، ص:١٧.
١٧.سليمان البستاني:إلياذة هوميروس. ج:١/ص:٩٢.
١٨.القاضي التنوخي:كتاب القوافي. ص:١٧٨ وما بعدها.
١٩.الخطيب التبريزي:كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق:الحساني حسن عبد الله. د. ط، د. ت، ص:١٦٢.
٢٠.حازم علي كمال الدين:القافية دراسة صوتية جديدة. د.ط. مكتبة الآداب، مصر ١٩٩٨م، ص:١٣٨.

٢١.سليمان العطار:الأسلوبية علم وتاريخ. مجلة:فصول، مج:١، ع:٢، يناير ١٩٨١م، ص:١٤٠.
٢٢.شفيع السيد:الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي. ص:١٦٩.
٢٣.عبد الملك مرتاض:السبع معلقات:مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها. ط:١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق_سوريا ١٩٩٨، ص:٢٢٢.
٢٤.منير سلطان:البديع في شعر شوقي. ص:١٦١.
٢٥.عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة. قرأه، وعلق عليه:محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط:١/١٩٩١، ص:١٣٢.
٢٦.ابن هشام الأنصاري:مغني اللبيب. تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. بيروت ١٩٩١. ج:١/صص:٣٠١-٣٠٤
٢٧.يوسف الصيداوي:الكفاف في قواعد اللغة العربية. دار الفكر، ط:١/ ١٩٩٩، ج:١/ص:٥٤٣.

ثلاثية نجيب محفوظ
بين فخ التنميط وإعادة النظر



د. هاني حجاج
مصر

يرتسم طريق نجيب محفوظ الروائي تاريخاً موازيا للأزمنة الحديثة للإنسان، لو التفت لتغطي تغيّراته التكتيكية لوجدتها بمعزل عن الجدل الأدبي الدائر عموماً، حتى عندما أدخل تيار الوعي في سرده، التزم بشكل القص عند تولستوي وهوميروس:الرواية تملك معنى واضحاً كلّ الوضوح؛ الناس يذهبون للحرب دون وعي بأنهم يتقاتلون من أجل عيون هيلين أو حدود روسيا، بل والمؤسف له أنهم لا يبالون! تتكالب القوى في الصراع للفوز بعيون (حميدة) أو قلبه أو جسده في (زقاق المدق)، ولكن، أيٍ خلاف بائس تورثه الغرائز الطبَعية والطموح الحر في حياة سُكّان الزقاق؟ وعلى خلاف ثلاثية بروخ، (السائرون نياماً) وهي ثلاثية تتناول ثلاثة عقود من تاريخ أوروبا توضح انحداراً مستمراً للقيم، أما الشخصيات فمحبوسة في قفص تحاول أن تعثر على السلوك الملائم لهذا الاختفاء التدريجي للقيم المثالية. "كان بروخ بالطبع مقتنعاً بصحة حكمه التاريخي، بأن إمكانيّة العالم التي يرسمها كانت إمكانية منجزة، لكن لنحاولِ أن نتخيّل أنّه قد انخدع، وأنه كانت ثمة بالموازاة مع عملية الإنحدار عملية أخرى تتم، تطور إيجابي لم يكن بروخ قادراً على رؤيته"[1].
ثلاثية محفوظ حاولت فهم الإنسان المُلقى به في عاصفة عملية الانحدار هذه، واستيعاب حركاته، واستعداداته، وتحديد مصيره. لقد اكتشف بروخ أرضاً مجهولة للوجود، أن توجد الأشياء، إمكانية الوجود.

لكن ثلاثية نجيب ناقشت تحوّل هذه الإمكانية أو عدم تحوّلها إلى واقع معيش. حتى الكوارث الاجتماعية والشخصية كانت تسير في موكب الحياة، تليها فترات نسيان طبعي وإن بقى الأثر، كما كان بيتهوفن وشوبان يردفان اللحن الجنائزي في السوناتا بحركة أخيرة نشيطة. إن تجاور هاتين الحركتين (_يائس _غير يائس)، يعيد في نفسك سيرة الخلق الأولى، إنه أصيل بشكل لم يسبق له نظير. وعلى حد تعريف كونديرا لتأليف الرواية، أنها مجاورة فضاءات عاطفية مختلفة، هذا هو فن الروائي الأشد حذقاً.

مسألة صنع أمامها العراقيل، تعنت النقاد وقلة عنايتهم بمحفوظ في البداية، وكان أكثرهم يكتب، ولا يقرأ للرجل، أو يعيد تكرار المكتوب قبله حتى لا يُتهم بالشطط، من ذلك التصنيف الجبري لروايات محفوظ الذي، وإن صح، يأكل ربع كل موضوع جديد عنه كأنها فيلموجرافيا ممثل ما. نجيب محفوظ نفسه في حديث له مع الناقد فؤاد دوارة، قال:"أنه لم يعرف أنه كاتب واقعي إلا من كتابات النقاد!"[٢]، ثلاثيته الشهيرة على سبيل المثال، يضعونها كلما ذُكرت في صندوق المرحلة الواقعية (بين التاريخية والتشكيلية الدرامية). لكن، ألا يمكن النظر إليها على أنها عمل سيكولوجي كبير في الأساس؟ المونولوج الداخلي للسيد أحمد عبد الجواد وابنيه ياسين وكمال، ألا يأخذ مساحة نسبية تساوي في القيمة والمنهج العمل المسرحي ... صحيح أن الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) تؤرخ لمرحلة هامة في حياة الشعب المصري. لكن، لماذا لا تعتمد الدراسات التاريخية على رحلة التأملات والذكريات والمشاعر المتباينة التي تراود الشخصيات، ويستحضرها الخيال في مواقف مختلفة؟ هكذا يمكن إعادة القراءة النقدية لتصنيف رواياته، ويصبح حكم فؤاد دوارة أيضاً حكماً جانبه الصواب عندما قال:"إذا كان هناك إجماع بين النقاد، الذين لا يكادون يجتمعون على شيء، على أن أعمال نجيب محفوظ تمثل قمة ما وصلت إليه الرواية العربية، فإني أعتقد أن (اللص والكلاب) تمثل قمة جديدة غير مسبوقة في أدبنا العربي، وسواء تناولناها من ناحية المضمون الإنساني المتعدد الأبعاد بها، أو ناقشنا شكلها الفني، فهي تمثل على المستويين عملاً ثورياً بكل ما تحمله كلمة الثورة من معان... وهي بالنسبة لأعمال نجيب محفوظ السابقة بمثابة التطور الحاسم، أو القفزة الهائلة نحو آفاق أرحب بكثير من الواقعية النقدية الأمينة التي استنفدت كل أغراضها _في نظره_ مع انتهائه من الجزء الثالث من ثلاثية (بين القصرين)"[٣]. لكن، لا، فإن محفوظ في كتاباته يمكن وصفه بأنه كاتب عقلاني مثل فرجينيا وولف ولورنس وهكسلي، يؤمن بأن الحياة أكبر من أن يحتويها العقل، وأن الحقيقة ليست مجرد إدراك عقلي بحت، فقد أراد في بدء حياته الأدبية أن يعيش حياة الفكر الفلسفي، ثم غلبته العواطف التلقائية والبواعث الفنية للرواية، فكرس لها قلمه وذكاءه المدقق وازدواج تفكيره الفطري، فاستخدم الفلسفة والتحليل النفسي في عمليات كشفه التخيلية للحياة، حتى عندما استكان لإلهامها العقلاني. وبالتالي، تظهر دراسته النفسية الدقيقة لشخصيات الثلاثية وكأنها قراءة واقعية اجتماعية. ومثل إدوارد مورجان فورستر، يرفض أية فلسفة عقلية تقول بأن الشخصية الإنسانية ترتكز على مبدأ التنافر والعنف والتجاذب في تحقيق ذاتها، بل الحكمة النابعة من القلب والتي تناولها أدباء القرن التاسع عشر بشيء من عدم الاكتراث، فكانت النتيجة أن التقدم الحضاري والعلمي والصناعي لم يصاحبه تقدم ملحوظ في الحب والشفقة والإدراك. وهكذا، يفر محفوظ من المأساة التي يصفها إدجار موران (لقد حكم علينا بالفكر اللايقيني، وبالفكر المليء بالثقوب، بفكر ليس له أي أساس يقيني مطلق)، ومن الإبستيمولوجيا المعتادة التي انتهت إلى العدم والفراغ، بحكم تقليديتها الانتقائية الساعية في إصرار لحجب التعقيد الذي يغطي حياة الواقع الذي يتوهم الاكتمال.

هذا الفكر المركب كان عصياً على عقول أغلب نقاد أدب محفوظ، لأنه يروم قصور الفكر المستند على حد تعبير مورجان إلى إيديولوجية الطبيعة الخارقة للإنسان لكونها طاقة إبداعية وقوة عاقلة، تملك القدرة على ترجمة الواقع إلى عملية فكرية تامة ويقينية. "إن إصلاح عطب الفكر ليس معناه التموقع في موضع، يسمح لصاحبنا بتقديم النصائح، وعرض الوصايا، أو ادعاء تأسيس علم بكل شيء، وهو في هذا يعني، ليس القصد هنا تحديد وصايا الفكر المركب التي سبق لي أن حاولت استخلاصها، بل التحسيس بالنواقص الهائلة لفكرنا، وأن نفهم بأن فكراً مشوهاً يقود بالضرورة إلى أعمال مشوهة، إنه الوعي بالباطولوجيا المعاصرة للفكر."[٤]. هكذا، تعد العملية الفكرية في روايات محفوظ جنساً أدبياً غير معياري بالشكل التقليدي، قد نستطيع تلمس بعض ملامحه النوعية بالاعتماد على تاريخ تراكم الشرارات النفسية في حيزه، بيد أن الجهد ذاته لا يفضي إلى تصنيف هيّن في جدول

مدرسي واضح المعالم، بالرغم من هندسة المؤلف شديدة الإتقان، وبناء المعمار الجمالي الخاص بكل رواية بمراعاة عنصري الشمول والتكثيف، والقدرة المطلقة على القبض على التعبير اللحظي الدقيق من بين براثن الزمن تنطلق من تصوّر حاد وحاسم في عقل المؤلف وروحه، يلزمه أثناء الكتابة، ويمكنه من السيطرة على العناصر المهيمنة على كافة نصوصه، والتي تكرر بشكل أو بآخر في مختلف أعماله (بما فيها المسرحية والمسرحية ذات الفصل الواحد والقصص القصيرة والأحلام)، مما يجعل القارىء والدارس ينتبه إليها، ويتخذها دليلاً إلى تلمّس أسلوبه الخاص في الكتابة، وقد يهتدي الناقد بفطرته الطبيعية إلى الأمر عينه، لكنه بموجب الخبرة التي اكتسبها في قراءة النصوص، يشعر بأنه لابد من تصنيف العمل قبل تفنيد جمالياته وأغراضه. وللدخول في التفاصيل، نأخذ مثال أستاذ اللغة العربية والمترجم (هاناوا هاروو) الذي فاز بجائزة زايد للكتاب في دورتها التاسعة ٢٠١٤م_٢٠١٥م، وحصل على جائزة الترجمة لعمله على ثلاثية نجيب محفوظ، وهو ضمن ألوف اليابانيين المستعربين الذين ينكبون على قراءة الأدب العربي، لا يهتم مطلقاً بالتصنيف التقليدي لروايات محفوظ. رادوبيس وعبث الأقدار وكفاح طيبة، لا تعد روايات تاريخية بالنسبة إليه، بالمعنى الذي نفهمه نحن في مصر والعالم العربي، كما تنتمي الثلاثية بشكل ما إلى المرحلة الفكرية التي اعتيد تناولها، إذ تبدأ باللص والكلاب وأولاد حارتنا والشحاذ. لكن الذي يتأمل شخصيات الثلاثية الأساس:السيد بطبعه المزدوج، الحاسم في بيته، المرح في ليالي الأنس خارجه _ياسين الشهواني العابث الذي يطارد النساء في الشارع _كمال المثالي الحالم الذي يصف محبوبته عايدة بالإلهة، يجدها تأخذ بمساحتها النفسية جل اهتمام الكاتب وليس الطابع الاجتماعي لفترة تاريخية ما، وشخصيات الثلاثية محدودة وقليلة بالنسبة لضخامة العمل، وينطبق عليها ما كتبه علي السعيدي:"ضرورة تجاوز نظرية المعرفة التقليدية، بحيث نعمد إلى خلخلة التقابل المختلق بين الذات والموضوع، بأن نعيد تموضع الذات، عبر تحجيم تموقعها أمامه، فمن شأن الادعاء باستقلالها عن الموضوع، وقدرتها القبض على حقيقته، أن يفقد العقل بصيرته، لكونه يصير قيد رؤية اختزالية وتحديد يميل إلى التبسيط. إذ يترتب عن ذلك الادعاء تصنيف المعرفة، والفصل بين ضروب معرفية، تكون تلك الموسومة بالموضوعية في أعلى مراتبها"(٥).



وبناء على ذلك، لا يمكن فصل الثلاثية عن ما تلاها من روايات مثلت تيار اللاوعي (_اللص والكلاب _السمان والخريف _الطريق _الشحاذ)، وينطبق عليها وصف (أخطر عمل ثوري) الذي أزاحه فؤاد دوارة، وألقاه على (اللص والكلاب)، بل إن تيار الشعور ومخاطبة الذات تستهل به الثلاثية أول صفحات (بين القصرين)، عندما يقول محفوظ في وصف زوج السيد أحمد عبد الجواد:"وأصغت أمينة إليه باهتمام وسرور، اهتمام يستثيره في نفسها أي نبأ يجيء من العالم الخارجي الذي تكاد لا تعرف عنه شيئاً، وسرور يبعثه ما قد يكون في حديث بعلها معها عن هذه الشؤون الخطيرة من لفتة عطف تزدهيها، إلى ما في الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها وخاصة فتاتيها اللتين تجهلان مثلها العالم الخارجي جهلاً تاماً"(٦). فإذا كانت الثلاثية تنتمي إلى روايات الواقعية الكلاسية أو الاجتماعية الفوتوغرافية، لقرأت أن أمينة (أصغت إليه باهتمام وسرور)، ثم تابع السيد كلامه، لأنك تشاهد انفعالات وجهها، وتسمع ما يقولان، لكنك لا تقرأ ما يدور في الرؤوس من أفكار ولا ما يحتدم في الوجدان من مشاعر. بل، إن الأسرة عندما تجتمع صباحا على مائدة الإفطار، لا يغيب عن ذهن الكاتب اليقظ أن ينقل لك عاصفة خاصة تدور في نفس كمال طفلاً وهو يراقب طريقة تناول كل واحد للطعام، ويتساءل عن مصيره وما يبقى له على المائدة، وسوف تجد في كل شرارة برق تجتاحه في هذا الموقف العابر أثراً، وأي أثر في حياته كلها في ما بعد!

هذه هندسة نفسية ودعائم من المنهج العلمي الطبي والاقتصادي والاجتماعي بمعناها الحداثي، بل تعريف يستبق التفكير بعد الحداثي كما في الفن المعاصر، وهي النظرية التي تتجاوز صورة الأدب المختزلة بعصر الحداثة، والتي جعلت من آداب العصر الرومانتيكي بشكل ما مجرد زينة أو ديكور يمكن الاستغناء عنه إذا

كان البناءِ متينا وثريا بتفصيلات أكثر أهمية موضوعية، خصوصاً بعد اختزال أغراض الأشكال السابقة للأدب في بعض المتع الجمالية... والنزعة التجريدية وما لها من تجليات عديدة أنتجها عصر الحداثة في ما يعرف بالأنواع الشكلانية التي دعا إليها روجر فراي وإدوارد هانزليك، وترى أن ما يكون جوهرياً في الفكر، وما ينبغي أن نتوجه إليه في إدراكنا ليكون إدراكاً جمالياً نقياً، هو الشكل الفني الذي نجده ممثلاً في مجمل العلاقات الزمانية والمكانية الموجودة بين روابط العمل الأدبي! كالعلاقات بين فواصل الفصول والإيقاع بين الفقرات النصية، والصلات بين اللغة والصور والأساليب، والحبكة الدرامية وتطور البناء الفني. فوفق ميشيل فوكو، يخضع النص الأدبي لنظام محدد يشتغل وفق نمط واضح من العلامات من تناقص وتجاوز وتواصل وتراقب وتراكم، تشكّل معناه، وترسّم مبناه، فمسيرتنا لا تبدأ من الخطاب لتنتهي إلى نواته الداخلية الخبيئة ولا إلى صلب فكرة أو دلالة قد تتجلى فيه، بل انطلاقا من الخطاب ذاته، من ظهوره واطراده. يجب أن تتجه المسيرة نحو الشروط الخارجية للإمكان، نحو ذاك الذي يبنى سلسلة الاحتمال في حدوثه وحوادثه، ويعيّن لنا تخومها وحواشيها، فيخلق نظاماً للنص. في ما يتمثل الحل الكانطي في بعض النقاط:لا نعرف العالم كما هو، بل كما يستطيع عقلنا التصوّر (تصوّره!). حكمنا محدود بأطرنا العقلية (يتحدث هنا عن التصنيف). ليس مفيداً في شيء استخلاصه من مجال كفاءته المحدودة. ينبغي ألا نطلب من العقل أكثر مما يستطيع، ليس أكثر مما هو ممكن أن نطلب من الكفيف أن يعَرف لنا اللون. وبناء على هذا التقليد، أوكل لودفيج ويتجونشتاين للفلسفة مهمة مراقبة الاستعمال الحسن للغة:دورها ليس قول الحقيقة بل الفصل بين الاقتراحات الميتافيزيقية _العميقة والخالية من المعنى_ والمقترحات العلمية المتعلقة بالواقع والحقيقة. في فوضى أخرى للأفكار، ينتمي عمل التفكيك المقترح إلى الاتجاه نفسه:مهاجمته كل الأنساق النظرية التي تطمح إلى الكونية، وتبين ضعف المعارف التي نعتقدها الأفضل تأكيداً. وقد قالها (أندريه موروا) على النحو التالي:نجد شخصياتنا عادة بواسطة الأوتار المترددة الموجودة داخل كل فنان، تبدأ في الاهتزاز حين يرن موضوع مشابه ليوقظها. رنة الجرس المماثلة هذه تتماثل في البداية مع أشخاص عرفهم الكاتب جيداً، أحبهم من كل قلبه، أو كرههم لدرجة الموت، وهم بدورهم تتردد أصداؤهم، بشكل ما في أفراد آخرين، قابلتهم أو لاحظتهم، وفي كل ذلك تتركب الشخصية الإبداعية بحيث تبدو مثيرة، مدهشة، نراها للمرة الأولى ولم يسبق أن شاهدناها من قبل، بل يمتعنا أن نلمح بداخلنا طيفاً قديماً لبطل القصة إذا تكرر في ذكرياتنا. هكذا يخرج النص في النهاية، الثلاثية هنا، وهو يتألف من بينة وعينة من النقاط اللغوية يمكن بعد توصيلها ببعضها أن ترسم بينية لها دلالة خاصة تؤدى إلى فهم معنى المكتوب/المقروء، وتعطي حالة من الانسجام تحدث عنها أرسطو وهو يشرح وحدة الفعل التي نقتضي بها أن تكون الملحمة والمأساة كلّ له بداية ووسط ونهاية حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً. وشبَّه العمل الأدبي بالكائن الحي الذي يعمل في توافق وانسجام وتكامل بين أعضائه، بحيث لو نقص منه جزء لفسد واختل.

الهوامش

١-ميلان كونديرا:فن الرواية. ترجمة:بدر الدين عرودكي. المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ٢٠٠١م، ص:٣٤.
٢-مجلة:الكاتب. العدد الثاني والعشرون _يناير ١٩٦٣م، ص:١٩.
٣-المرجع السابق، ص:٨٠.
٤-إدجار مورجان:الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب. ترجمة:_أحمد القصوار _منير الحجوجي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر_المغرب ٢٠٠٤، ص:١٩.
٥-علي السعيدي:الفكر بين التبسيط والتعقيد. مجلة:نزوى، العدد ٨٤ _أكتوبر ٢٠١٥م، سلطنة عمان، ص:٢٥٧.
٦-نجيب محفوظ:بين القصرين. مكتبة مصر، صص:١٣_١٤.



مميزات الكتابة الرقمية

جميل حمداوي
المغرب

تتميز الكتابة الرقمية بمجموعة من الخصائص التي يمكن حصرها فيما يلي:

المطلب الأول: كتابــة رقميــة

يقصد بالكتابة الرقمية (L'écriture numérique) تلك الكتابة التي تتخطى عالم الطباعة الورقية، أو عالم الشفوية المسموعة، نحو استخدام الحاسوب والأجهزة الرقمية كالإنترنيت أو غيرها من الوسائل والأجهزة الإلكترونية . ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة إبداعية وآلية وإعلامية بامتياز، تستفيد من المعطيات والإمكانيات التي تتيحها الإعلاميات في مجال الكتابة والتنظيم والتنسيق والتوجيه والتحكم وهيكلة المقطع والشذرات ، وخلق الأنساق الكبرى والفرعية، وتوفير الروابط الممكنة للجمع بين مجموعة من النوافذ والعقد الشبكية ، ضمن مجموعة من العوالم الافتراضية المختلفة والمتعددة والمتنوعة. ومن ثم، فالكتابة الرقمية خاضعة للعمليات الرياضية والمنطقية واللوغاريتمية، وخاضعة أيضا للبرمجة الهندسية الدقيقة التي تجمع بين النصية والصوتية والبصرية والحاسوبية، ضمن بوتقة إعلامية واحدة، وتخضع ذلك كله لما هو ترابطي وإلكتروني وتفاعلي .

المطلب الثاني: كتابـــة شذريـــة

تحيلنا لفظة (الشذرة) (Fragment)- لغويا- على مجموعة من الكلمات والدلالات المعجمية التي تنفعنا في استجلاء التعريف الاصطلاحي. ومن بين هذه المفاهيم الدلالية التي يمكن استكشافها القطع، والصياغة عن طريق الفصل، والحجم الصغير المتناهي والدقيق، والجودة، والروعة، والخفة، والمرح، والنظام، والوحدة، والتتابع، وتفصيل النظم، والتضمين، والاقتباس، والنشاط والسرعة في الأمر، والاستعداد والتأهب للحملة، والتسميع، والجمع والاتساق، والتفريق والتبديد...

ومن هنا، فالشذرات عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا. ومن ثم، تتسم الشذرة بالتفكك والانفصال على مستوى الظاهر. بيد أنها تتميز، على مستوى العمق البنيوي، بالوحدة العضوية والموضوعية. فضلا عن الاتساق والانسجام والترابط والتلاحم الموضوعاتي والرؤيوي والمقصدي.

ويلاحظ أيضا أن الشذرات عبارة عن نصوص نيزكية صغيرة الحجم، متناهية الدقة، " مقطرة في دنان بلورية مركزة" . وتمتاز كذلك بروعة الأسلوب، وجودة التعبير. علاوة على ذلك، فهي تتسم بالتكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف، والتركيز، والتبئير، وكثرة التأملات. كما تتكئ على التتابع تارة، والانفصال تارة أخرى. وغالبا، ما تحمل مضامين الشذرات رؤى فلسفية جامعة، وتأملات وحكما عميقة، تعبر عن علاقة المبدع بذاته، أو بواقعه الموضوعي، أو تفصح عن علاقته بالفن الذي يمارسه في إطار الميتاشعري، أوالميتاشذري، أو الميتاسردي، أو الميتافيزيقي...

وعليه، فالشذرات عبارة عن تأملات ماورائية وميتافيزيقية حول الحياة، وتعبير شاعري عميق عن تجارب ذاتية وموضوعية وفنية. كما أنها بمثابة جمل، أو كلمات، أو ملفوظات، أو مقاطع، أو نصوص نثرية أو شعرية أو فلسفية أو صوفية أو تأملية أو غيرها. وهي كذلك متواليات مقطعية منفصلة عن بعضها البعض. بيد أنها قوية وجذابة، تحمل صورا دلالية عميقة قائمة على الانزياح، والمفارقة، والسخرية، والإيحاء، والترميز، والإرباك، والإدهاش، والعصف الذهني.

ويتميز تتابع هذه الشذرات بحركية إيقاعية سريعة قوامها:الحركة، والنشاط، والدينامية، والدأب المستمر. ومن هنا، فالشذرات هي كتابات ممزقة ومتفرقة تبدو أنها ضد النسقية، وضد النظام النصي الصارم.

وعليه، فالشذرة هو أسلوب المقطع والنص الطليق، و" هو أسلوب معفى من كل ضرائب الطبخ والتحليل، ولا يلزم أحدا بهزاته وعواقبه إلا من باب التواطؤ الوجداني والتطوع الإرادي.وحين، يتيسر تحقيق هذين الشرطين، نكون قد دخلنا عالما فكريا لا أثر فيه لثقالة المعجم الفلسفي، ولا للغنائية الشعرية، أو النثر المفخم المتأنق، بل كل النصوص فيه محكومة فقط بتدفقات مقطعية، لاتروم إلا الكلمة المواتية اللازمة، والبلاغة المقتصدة المصادمة..."

وتأسيسا على ما سبق، تعتمد الكتابة الشذرية على الأسلوب الشذري، والجملة الشذرية، والمقاطع المتشظية، والإيقاع الشذري، والصورة الشذرية الوامضة، والكتابة النيزكية الخاطفة... ومن ثم، فالأسلوب الشذري هو أسلوب الكتابة اللانسقية الذي يعتمد على المقطع، أو الشذرة، أو النص الطليق. وبالتالي، فالشذرات مقاطع تأملية، وخطرات فلسفية، وقبسات صوفية، وشطحات عرفانية، وانطباعات عقلية ونفسية في شكل خواطر شاعرية، تعتمد على المسرود الذاتي، والخطاب غير المعروض، وتشغيل ضمير الحضور، واستدعاء الذات المتكلمة.

وقد تكون الشذرات ، من الناحية الشكلية، مقاطع قصيرة أو طويلة، في شكل حكم، وتجارب حياتية عميقة، وخلاصات فكرية وذهنية عامة. أو ترد في شكل انطباعات ذاتية وذهنية فلسفية يطبعها التجريد، ويسمها التجريب والانزياح، ويكسوها العمق الفلسفي، ويتخللها الصفاء الصوفي. كما أنها مقاطع وجدانية إيحائية في أبعادها المجازية والتخييلية.

ويلاحظ كذلك أن مقاطع الشذرات متشظية ومتفسخة ومتقطعة وقوية ذهنيا ووجدانيا، تنفر من النسقية والمقاييس العقلية والمنطقية، وتتمرد عن التفكير البرهاني أو الاستدلالي أو الحجاجي.

وباختصار، تجمع الشذرة بين الفلسفة والشعر، وتتأرجح بين الذهن والوجدان، والشعور واللاشعور ، والعقل واللاعقل، والصحوة والهذيان .

وتتمثل خصائص الكتابة الشذرية في مجموعة من الخاصيات والسمات، مثل: التركيز، والاختزال، والتبئير، والاقتضاب، والاقتصاد، والتحرك السريع، والتخلص من الحشو والإطناب والاستطراد، والاعتماد على بلاغة



التكثيف؛ إذ تقدم الشذرة عصارة التجارب الذاتية أو الموضوعية، أو تكون خاتمة لتجارب ذهنية ووجدانية ، خاضعة بدورها لانطباعات ذاتية أو موضوعية، أو لضغوطات داخلية أو خارجية، أو لإكراهات لا نسقية .
ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية هي كتابة شذرية بامتياز، ترد في شكل نصوص وفقرات ومقاطع مجزأة ومتشذرة فوق صفحة النافذة أو الشاشة.أي: يتحول النص الرقمي إلى مجموعة من المقاطع والشذرات النصية التي تتداخل فيها الكتابة النصية مع الصوت والصورة والهندسة الحاسوبية. علاوة على ذلك، يصبح النص الرقمي عبارة عن لوحات مقطعة في شكل شذرات متشظية تتعاقب بطريقة غير خطية، وترد في شكل لوحات مستقلة بعوالمها الصوتية والتشكيلية والطباعية وأجوائها المتحركة.

المطلب الثالث: كتابـــة مهـجـنـــة

تتميز الكتابة الرقمية بأنها كتابة مهجنة أو تهجينية (une écriture hétérogène). ويحيل هذا على خاصية التهجين والاختلاط والتعددية والبوليفونية . ومن باب العلم ، فالتهجين (Hybride) مصطلح مأخوذ من حقول معرفية متعددة هي: البيولوجيا، والفيزياء، والكيمياء، والفلاحة، والإعلاميات، والعلوم، والتكنولوجيا، والأدب، واللسانيات... ويعني التهجين أيضا الاحتكاك الثقافي والمثاقفة وتلاقح الثقافات والحضارات.وهي من سمات ما بعد الحداثة التي تؤمن بتداخل الثقافات والحضارات، سواء أكانت مركزية أم مهمشة.

وهناك من يفسر نشأة الرواية بالتهجين بين الأجناس الأدبية، والتداخل بينها وحدة وانصهارا وتفاعلا. ومن ثم فهي - حسب ميخائيل باختين(M. Bakhtine)- ظاهرة تميز نشأة الرواية الغربية من خلال تداخلها مع الأجناس الأدبية التقليدية والقديمة ، مثل: الروايات الرسائلية، والروايات اليونانية، والرواية الفكاهية ، والخلط بين النصوص السردية غير الخيالية والرواية الباروكية. وقد ساعد هذا كله على ظهور الرواية الحوارية أو الديالوجية. ويعبر هذا التهجين الأسلوبي عن قيم إيديولوجية متفاوتة من شخص إلى آخر . ومن هنا، فالتهجين يعبر عن أزمة القيم، كالانتقال من قيم الارستقراطية في عصر النهضة إلى القيم الإنسانية في عصر الأنوار .

وعليه، فليس هناك نسق نقي أو صاف أو خالص، بل هناك ازدواجية أو تعددية في الأنساق، تعبر عن تعددية طبقية واجتماعية وثقافية وعرقية ولسانية، وتداخل في الثقافات والحضارات، وتكامل فيما بينها على مستوى العلاقات والأنساق.

ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية كتابة مهجنة بامتياز، تتداخل فيها أساليب كتابية متنوعة ومتعددة. فهناك كتابة نصية، وكتابة صوتية، وكتابة مسموعة، وكتابة بصرية، وكتابة حاسوبية، وكتابة تشكيلية، وكتابة متحركة، وكتابة افتراضية، وكتابة تفاعلية، وكتابة مترابطة، وكتابة تناصية...

كما أنها تتضمن أصواتا متعددة برؤى مختلفة، مادامت الكتابة الرقمية كتابة تعددية تشاركية، يشارك فيها مجموعة من المبدعين والقراء والراصدين والمتفاعلين.أي: إنها كتابة تعددية بوليفونية بامتياز.

المطلب الرابع: كتابـــة مشفـــرة

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة مشفرة أو مسننة أو خاضعة لشفرات حاسوبية معينة. وإذا كان النص الورقي عبارة عن كتابة إبداعية فردية حرة، فإن الكتابة الرقمية خاضعة لمجموعة من القواعد الهندسية، والضوابط الإعلامية.أي: إنها خاضعة لشروط البرمجة وهندسة التحكم والتوجيه والإعداد. ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية لها شفرات خاصة لابد أن يفكها الراصد التفاعلي أو الترابطي، وفق منطق حاسوبي ولوغاريتمي معين. وبهذا، تكون الكتابة الرقمية كتابة مقننة ومضبوطة وخاضعة لقواعد البرمجة والتسنين الإعلامي.

المطلب الخامس: كتابـــة أوتوماتيكيـــة

من المعروف أن الكتابة الرقمية هي كتابة سبيرنتيقية وآلية (Ecriture automatique) خاضعة للتحكم الذاتي. أي: خاضعة لمستلزمات الآلة الإعلامية على مستوى الهيكلة، والبنينة، والتنظيم، والتخطيط، والتحكم، والتوجيه، والتقويم، والمراجعة، والإبداع.ويعني هذا أن النص الأدبي خاضع لماهو تقني وآلي على مستوى البرمجة والهندسة والحوسبة الإعلامية الآلية.ومن ثم، يخضع التصفح الرقمي لماهو آلي على مستوى التوريق والتجوال والتيهان، وفتح النوافذ، واستخدام الروابط، وقراءة العقد، والانفتاح على فضاء الشبكة، والانتقال من موقع إلى آخر إحالة وتناصا وترابطا وتفاعلا.

المطلب السادس: كتابـــة ديناميكيـــة

نعني بالكتابة الديناميكية (Ecriture dynamique) تلك الكتابة المشهدية المتحركة . بمعنى أن الكتابة الرقمية ليست كتابة ورقية ثابتة أو ساكنة، أو كتابة تظل على



حالة واحدة لا تتغير، ولا تتطور، بل هي كتابة متحركة بامتياز، من سماتها الديناميكية والحركة وسرعة الإيقاع، ولاسيما عندما تكون طاقة الحاسوب قوية على مستوى الحجم والشحن والتسجيل والعمل.

ومن ثم، تتحرك الشخصيات والعوالم الافتراضية داخل الكتابة الرقمية بفضل هندسة البرنامج ، والتحكم عن بعد، وبفضل الانتقال من نافذة إلى أخرى عبر مجموعة من العقد والروابط المتفاعلة.

ويعني هذا كله أن النسق الرقمي ليس نظاما أحاديا مغلقا أو ثابتا أو محايثا أو ستاتيكيا، بل هو نسق ديناميكي وظيفي ومتغير بتغير المحيط أو السياق والبيئة والعوالم الرقمية الافتراضية. ومن ثم، يحوي كل نسق رقمي سانكروني بعدا ديناميكيا، مادام يتضمن ماضيا ومستقبلا، كما تؤكد ذلك عناصره البنيوية التي لا يمكن الفصل بينها. ومن ثم، يخضع كل نسق لتطور من حالة سانكرونية إلى حالة دياكرونية ، أو من حالة ثابتة إلى حالة متغيرة.

علاوة على ذلك، يتضمن النص أو الخطاب أو الجنس الأدبي الرقمي، في نسقه الداخلي، عناصر ديناميكية فعالة خاصة به. بمعنى أن هناك نوعين من الديناميكية: ديناميكية داخلية، وديناميكية خارجية. أي: يتطور النسق الأدبي داخليا بفعل التطور والخلخلة والانزياح الداخلي . وبعد ذلك، يتطور حركيا بفعل مؤثرات رقمية سياقية خارجية. ومن هنا، يتحول الثبات إلى حركة، كما تتحول المحايثة السانكرونية الساكنة إلى تغير ديناميكي متحرك ومتطور .

المطلب السابع: كتابـــة غير خطيـــة

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة غير خطية (Ecriture non linéaire) ، على أساس أنها كتابة مرنة متشعبة وآلية، يمكن قراءتها ضمن أوضاع مختلفة : أفقية، وسفلية، ومقطعية، ووسطية.أي: قراءتها بأشكال مختلفة ومتنوعة، دون أن يمس ذلك بدلالة النص. ويعني هذا أن النص الورقي لايمكن قراءته إلا بطريقة خطية متسلسلة أو متتابعة أو سببية أو كرونولوجية، لكن الكتابة الرقمية يمكن أن نقرأها من منظورات رقمية مختلفة، ومن زوايا متعددة.

وفي هذا الصدد، يقول سعيد يقطين:" يتصل الخطاب الشفوي ارتباطا وثيقا بالخطية لأنه يفترض بداية ونهاية. فهو ترتيب مركبي قائم على تسلسل عناصره ومكوناته. فالمتكلم يرسل خطابه بشكل متسلسل وفق خطية خاصة. ويبدو ذلك بوضوح أيضا من خلال التسجيل الصوتي الذي يجسد لنا الجانب الشفوي بامتياز: إذ نلاحظ الخطية فيه بارزة، فلايمكن الرجوع إلى الخلف لأن الخطية تستدعي الاسترسال وفق خط مستقيم...

وإذا كان النص المطبوع أو الملموس يتحقق من خلال السطح ذي البعدين، فإن النص المترابط يتضمن ثلاثة أبعاد لأنه غير خطي.إننا نجد في النص المترابط ما نجده في النص: فنحن نتقدم في قراءته من اليمين إلى اليسار مثلا، ومن الفوق إلى التحت، وإلى جانب ذلك نجد أيضا: العمق، بحيث يمكن الانتقال بواسطة الروابط إلى مالايظهر أمام أعيننا وقت القراءة. وهذا الذي لايظهر قد يكون في آخر الصفحة، أو في صفحة أخرى أو في موقع آخر. ويكفي للانتقال في جسم النص المترابط النقر على الروابط بقصد تنشطيها."

وهكذا، يتبين لنا أن الكتابة الرقمية كتابة غير خطية وغير متجهة في خط واحد، بل هي كتابة قرائية متنوعة ومختلفة ومتعددة الاتجاهات والمسارات والمتاهات في عالم الشبكة الافتراضية.

المطلب الثامن: كتابــة منفتحة

إذا كانت الكتابة الورقية كتابة منغلقة في بياضها وسوادها الطباعي، على الرغم من انفتاحها الإحالي والتناصي، فإن الكتابة الرقمية كتابة مفتوحة على عوالم ونصوص ونوافذ وعقد وروابط رقمية متنوعة ومختلفة. بمعنى أن الكتابة الرقمية عبارة عن شبكة من النصوص والمواقع والمدونات والمعطيات.وبتعبير آخر، تنقلك الصفحة الواحدة إلى صفحات وروابط ونوافذ ومواقع افتراضية متعددة ، يتيه فيها المتصفح ، إذا لم يكن له دراية أو خارطة للتصفح. ومن ثم، فالكتابة الرقمية كتابة منفتحة بامتياز.

وإذا كان النسق اللساني واللغوي نسقا بنيويا مغلقا وسكونيا ، فإن النسق الافتراضي، في الكتابة الرقمية، منفتح على باقي الأنساق الأخرى، سواء أكانت مركزية ضمن حقل ثقافي مشترك، أم فرعية هامشية تحاول جاهدة أن تحل محل النسق المركزي.ويعني هذا أن النسق الكتابي الرقمي لايقتصر على البنى الداخلية فحسب ، بل ينفتح على المحيط والهامش والسياق التداولي والمرجعي والثقافي والنسق الافتراضي العام.أي: يتجاوز النسق البنية الستاتيكية نحو الوظيفة.وبتعبير آخر، فالنسق الرقمي وظيفي بانفتاحه على المحيط والواقع الثقافي الخارجي المحلي، والوطني، والكوني.

وللتوضيح أكثر، لايمكن دراسة نسق الأدب الرقمي على

أساس أنه بنية مغلقة، أو نسق ستاتيكي مسيج بالعناصر الداخلية الثابتة ، كما تذهب إلى ذلك البنيوية الوصفية السكونية مع فرديناند دو سيوسير(F.De Saussure) ، بل هو نسق مترابط وتفاعلي مركب، يتكون من مجموعة من الأنساق المتعددة والمختلفة والمتنوعة، في إطار بنيوية آلية وإعلامية وظيفية ديناميكية منفتحة على العوالم الافتراضية الممكنة.

المطلب التاسع: كتابـــة ترابطيـــة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة ترابطية (Ecriture hypertextuelle) فعالة بامتياز. وتعني الترابطية أن النص الرقمي نص متشعب يعج بالروابط والعقد، ويقوم على علاقات رقمية داخلية وخارجية. ومن هنا، فالنص المتشعب(Hypertexte)، أو النص المترابط ، أو النص الفائق - حسب نبيل علي- هو" الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص، حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق، بل ويسمح أيضا تكنيك النص الفائق للقارئ بأن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص وفقا لهواه بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة أو عدة كلمات مفتاحية. "

بمعنى أن الكتابة الرقمية كتابة نسقية مترابطة ومتفاعلة، تتفرع إلى مجموعة من النوافذ والشذرات والأنساق أو الحقول الفرعية التي تخضع بدورها لعلاقات بنيوية داخلية بين مختلف عناصر هذه الأنساق، وفي علاقة مع النسق المركزي أو العام.

ويعني هذا أن ثمة تفاعلا داخليا بين مختلف العقد والروابط بطريقة إعلامية آلية وحاسوبية، ينبغي رصده وتسجيله ووصفه وتفسيره.أي: استكشاف مختلف علاقات الشبكة النسقية الافتراضية وصفا وتفسيرا ، بالتركيز على البنية، والعلاقة، والوظيفة. ومن ثم، يتفاعل النسق الافتراضي مع عناصره ومكوناته داخليا، ضمن قواعد ومبادئ ومعايير محددة، ضمن ما يسمى بالسجل أو التقنين الإعلامي الحاسوبي شفرة وهندسة وبرمجة. وفي الوقت نفسه، يتفاعل النسق ضمن علاقات تبادلية وترابطية مع عوالم افتراضية ممكنة.

وعليه، تخضع الكتابة الرقمية الحاسوبية أو الإنترنيتية لعلاقات ترابطية وتفاعلية وتناصية مع نصوص وخطابات وأجناس أدبية أخرى. وأكثر من هذا، تتفاعل الأجناس الأدبية، في تطورها التاريخي والفني والشكل والجمالي، فيما بينها، من خلال تبادل العناصر والمكونات والبنيات، إن على مستوى الشكل، وإن على مستوى المضمون. والدليل على عملية التفاعل بين الأجناس الأدبية وجود قواسم وعناصر ومكونات ثابتة ومشتركة، وسمات متغيرة تميزها وتفردها وتخصصها.

ويعني هذا كله أن الكتابة الترابطية تخضع لمنطق العلاقات والتفاعلات والتبادلات الافتراضية، سواء أكان ذلك على الصعيد الداخلي للنسق أم على الصعيد الخارجي: الكوني والافتراضي.

المطلب العاشر: كتابـــة صوتية مسموعـــة

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة صوتية مسموعة (Ecriture sonore)، على أساس أن النص الأدبي الرقمي، مثلا، يستفيد من التقنيات الإلكترونية والآلية فيما يتعلق بالصوت أو التصويت(Sonorisation).ويعني هذا أن القصيدة الشعرية الرقمية هي قصيدة حاسوبية من جهة، وقصيدة صوتية ومسموعة .فكثير من الشعراء يسجلون قصائدهم في أشرطة وأقراص صوتية مسموعة، ويقرأونها بصوتهم الحي المباشر، أو بطريقة غير مباشرة باعتماد أصوات الآخرين. ومن ثم، يخضع الصوت الشعري لتحويرات وتغييرات وتعديلات حاسوبية ورقمية وآلية مدا وجزرا، وخفضا وارتفاعا، ورقة وخشونة، وهمسا وجهرا، وصمتا وامتدادا، سرعة وبطئا...

المطلب الحادي عشر: كتابـــة بصريـــة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة بصرية ومرئية (Ecriture visuelle).ومعنى ذلك أنها كتابة تتخطى ماهو صوتي ومسموع نحو ماهو طباعي وبصري ومشهدي وتشكيلي. لذلك، فالكتابة الرقمية هي نص، وصوت، وحاسوب، وصورة. ومن ثم، فالصورة في الحاسوب أنواع متعددة، تتخذ أبعادا رقمية وحاسوبية وإلكترونية ولوغاريتمية وإعلامية وافتراضية.

ومن هنا، فقد انتقلت القصيدة الشعرية، أو الحكاية أو القصة أو الرواية السردية التخييلية من فضاء شفوي مسموع إلى فضاء رقمي افتراضي، خاضع للبرمجة التصويرية، والهندسة الطباعية الآلية. ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية قد استفادت كثيرا من تكنولوجيا الإعلاميات في الكتابة والطبع والنشر والتوزيع والإنتاج والإبداع.

المطلب الثاني عشر: كتابــة تفاعليــة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة تفاعلية (Ecriture interactive) افتراضية وحاسوبية فعالة وديناميكية وحية ومباشرة ، على عكس الكتابة الورقية التي تتميز بتفاعل ساكن وجامد وغير مباشر، يتحكم فيها المبدع فقط بسلطته القوية.في حين، يكون رد المتلقي متأخرا ، بطريقة غير مباشرة تعتمد على الوسيط الصحفي، أو الوسيط الطباعي، أو الوسيط الإذاعي.

ومن هنا، ينبني النص الأدبي الرقمي - حسب النظرية التفاعلية- على التفاعل (Interaction)، باستحضار المتكلم والمتلقي اللذين يدخلان في علاقة تفاعلية دينامية إيجابية أو سلبية حسب منطق السلطة ، وحسب التفاوت الاجتماعي والمعرفي والطبقي.بيد أن السلطة التفاعلية قد يحوزها المتكلم، وقد يمتلكها المتلقي، وقد يشتركان فيها عبر التفاعل التضامني الإيجابي والتعاون التداولي المثمر.

وفي هذا الإطار، يقول محمد مفتاح:" نقصد بالتفاعل علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة. ومن شأن هذه العلاقة أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أولامبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية ، وأن تجعله يكيف خطابه على قدر متلقيه ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقي، ونيل رضاه. ونظرية التكيف هذه تتيح لنا معرفة السبب في تلون خطاب مؤلف واحد، فقد يكون من عادة الإجادة، واستعمال أساليب راقية، وصور غريبة، ولكننا قد نفاجأ بغير ماهو معتاد منه، وليس من سبب رئيس وراء ذلك إلا محاولة التكيف.

على أن هناك اعتراضا قد يطرح وهو: إن هذا الذي قلتموه يصح في الخطاب التقليدي الروتيني الشعائري المخاطب للناس بما ألفوه، ولكنه لايستقيم في الخطاب الأدبي العربي الحديث أو المعاصر القائم على مفاجأة المتلقي، وعلى تعتيم الطريق أمامه...ومع وجاهة هذا الاعتراض، فإننا نفترض أن كل خطاب جاد يهدف إلى عملية ربح المتلقي ، وكسبه إلى جانبه، والربح- هنا- كيفي، وليس كميا."

وللتوضيح أكثر، فإذا كانت النظرية الإبلاغية تهدف إلى نقل المعلومات، فإن النظرية التفاعلية تهدف إلى توطيد العلاقات الاجتماعية بين الطرفين المتحاورين تدعيما وتقوية وتعزيزا. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي محمد خطابي:" يقصد بالوظيفة التفاعلية قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية. على أن هذه الوظيفة الثانية تكتسي صبغة خاصة باعتبار أنه لا يهدف من ورائها إلى نقل المعلومات، وإنما إلى تأسيس وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها. إضافة إلى ذلك، فهي تعبر عن هذه العلاقات الاجتماعية والآراء والمواقف الشخصية والتأثيرات المرغوب إحداثها في العقيدة أو الرأي أو ماشابه ذلك. فمن الطبيعي – إذا- أن يهتم بهذه الوظيفة علماء الاجتماع وعلماء الاجتماع اللغوي ودارسو التخاطب وأضرابهم."

وعليه، فالكتابة التفاعلية هي كتابة رقمية أساسها التفاعل المشترك بين الأطراف المترابطة داخل الشبكة العنقودية.

وفي هذا الصدد، يقول محمد مريني، بصدد حديثه عن النص المتشعب، أو النص المترابط:" مع ظهور النشر الإلكتروني أصبح في إمكان القارئ الاستفادة من أهم منتجات العصر ليدخل منعطفا جديدا في التفاعل مع النصوص، وهو تفاعل قائم أساسا على الاعتماد على الإمكانيات والقدرات الجديدة لتلقي النص المتشعب.وهو نص يتميز بقدرات واسعة، ومساحة لا محدودة، ووسائط متعددة، وفضاء كبير. وهي مواصفات أنتجت طفرة في مجال التواصل التفاعلي.لذلك يمكن اعتبار التفاعلية واحدة من أهم خصائص النص التشعب، حيث تقوم بين النص المتشعب وقارئه علاقة تناظرية وغير أحادية.معنى ذلك أن عملية التواصل لا تكون في اتجاه واحد، وإنما في اتجاهين.فخلافا للنص الورقي التقليدي، هناك تفاعل حقيقي بين النص المتشعب وقارئه الذي يستطيع على سبيل المثال، أن يخط لنفسه طريقا خاصا في قراءة الوثيقة المقروءة؛ يمكنه استبعاد قسم من النص، أو عدم مشاهدة مشهد ما، كما يمكنه الذهاب رأسا إلى ما يعتبره أساسيا، وبالتالي إسقاط جانب من الجوانب."

وهكذا، يتبين لنا أن الكتابة الرقمية كتابة تفاعلية ، ليس بالمفهوم التداولي التقليدي للتفاعلية، بل بالمفهوم الحاسوبي والترابطي والافتراضي.

المطلب الثالث عشر: كتابــة تجريبية

من المعروف أن الكتابة الرقمية هي كتابة تجريبية(Ecriture expérimentale) أساسا. بمعنى أن الكتابة الرقمية مظهر من مظاهر التجديد والتحول والتطور ، وعلامة على فلسفة مابعد الحداثة. وبالتالي، فالكتابة الرقمية كتابة طليعية بامتياز، تقوم على التجريب الشكلي والفني والجمالي والتقني والآلي، واستغلال التقنيات

الآلية المعاصرة في إنتاج النصوص وتوليدها وخلقها.

إضافة إلى ذلك فالكتابة الرقمية خاضعة لما يسمى بالتجريب الإعلامي الأوتوماتيكي، بتمثل تقنيات الحاسوب، والاستفادة من هندسة الحاسوب، والانفتاح على البرمجة الإلكترونية التي تنقل النص من حالة الثبات والتقليد إلى حالة التحول والتجدد والتجريب.

المطلب الرابع عشر: كتابة توليدية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة توليدية (Ecriture générative) بامتياز، على أساس أن البنية العميقة في الحاسوب ، وهي عبارة عن أرقام ثنائية، هي المسؤولة عن توليد النصوص الرقمية الافتراضية. ومن ثم، فالبنية العميقة للحاسوب توجد في الذاكرة الصلبة ، في شكل برامج ومعدات منطقية ورياضية ومنطقية، هدفها توليد المعطيات والبيانات والمعلومات والنصوص انطلاقا من قواعد رقمية وشفرات محدودة .وبعد ذلك، تخضع عملية التوليد لتحويلات على مستوى السطح والظاهر معا. وهي تحويلات نصية، وصوتية، وبصرية، ومشهدية، وحركية، وحاسوبية، وإعلامية .

المطلب الخامس عشر: كتابة مشهدية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كذلك كتابة مشهدية (Ecriture scénique)، على أساس أن الكتابة الرقمية تبدو كمشهد مسرحي، أو لقطة سينمائية معروضة. والسبب في ذلك أنها كتابة خاضعة لمبدإ التحريك الحي والفوري والمباشر.

وإذا كانت الكتابة الورقية كتابة صامتة وساكنة وثابتة ، فإن الكتابة الرقمية كتابة نابضة بالحركة والحيوية والتدفق الحركي. فكل شيء يتحرك على الشاشة حتى شخصيات القصة تتحرك في اتجاهات فضائية متنوعة، وتعمل بمنطق الحركة الديناميكية. وتتحول معطيات الكتابة الرقمية وعقدها وروابطها إلى مشاهد مسرحية دينامية ، يتحكم فيها منطق الحركة والدينامية والعرض المباشر البصري.

المطلب السادس عشر: كتابة جماعية وتشاركية

تتسم الكتاب الرقمية بكونها كتابة تشاركية جماعية (Ecriture collective)، وليست كتابة فردية. بمعنى أن النص الورقي مرتبط بذات مبدعة فردية خاصة وشخصية، ينسب لها النص الإبداعي الذي تنتجه وفق حقوق التأليف، واحترام الملكية القانونية.

أما في حالة الكتابة الرقمية الافتراضية، فالكل يشارك في إبداع النص بالإضافة والإغناء والتكملة والتحوير والنقد والتعليق والتحشية والتذييل. ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة يسهر عليها الكل بطريقة تناوبية جماعية.

أضف إلى ذلك أنها كتابة تفاعلية من منطق تشاركي؛ إذ يشارك الراصد التفاعلي المفرد، أو الراصد المتعدد، شخصية المبدع أو الكاتب في بناء نص التفاعلي الرقمي، بمختلف ملاحظاته وانتقاداته وتقويماته وتعديلاته واقتراحاته وتوجيهاته ومشاركاته الشخصية المتنوعة والمتعددة. ومن ثم، تتحول الكتابة الرقمية إلى كتابة تفاعلية وترابطية وتشاركية وجماعية وتعددية وبوليفونية بامتياز.

المطلب السابع عشر: كتابة مبرمجة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة مبرمجة (Ecriture programmée).ويعني هذا أن الأجهزة والبرامج التقنية (Les logiciels) هي التي تسهم في توليد الملفات (Fichiers) عبر الحاسوب، في شكل نصوص، وجداول، وصور، وأفلام، وموسيقا، وأصوات، والشفرات، إلخ. وهي التي تخلق جميع المواد والمكونات والمحتويات التي يتضمنها إطار الشاشة الإلكترونية علويا وسفليا، وما يتكون منه فضاء العمل من جميع جوانبه. وبالتالي، فهي تلك التقنيات التي تتحكم في عملية التصفح والتوريق والإبحار والتجوال والتيهان في الفضاء الشبكي العام، أو الفضاء الشبكي الخاص بنص أدبي ما ، أو عمل فني ما.

وتكون هذه الكتابة سببا في ظهور أعمدة أو أشرطة الشاشة ، كعمود العناوين(barre de titre)، وعمود المحتويات(une barre de menu)، وعمود أدوات الاشتغال(barres d'outil)، وأعمدة الحالة (une barre d'état) التي تقدم معلومات حول الوثيقة (عدد الصفحات مثلا).

ويعد فضاء العمل أهم مكان تشتغل فيه الكتابة الرقمية. وفي هذا المكان بالذات، تظهر الملفات منعكسة داخل إطار شاشة الإبحار.

وتتغير صورة الشاشة ، بمختلف مكوناتها، حسب نوع البرنامج وطبيعته من حيث السرعة، والتقنية، والقوة، والتقدم، والتطور...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن برامج خاصة بالكتابة (Les logiciels de traitement de texte) التي تقوم بمجموعة من العمليات المهمة، مثل: الكتابة، والتنظيم، والتصحيح، والتوضيح. وعبر هذا البرنامج نفسه، يمكن كتابة نصوص، ومقالات، ورسائل، ومقاطع، وشذرات، وأشعار، وقصص، وروايات، ومسرحيات، وقصص قصيرة جدا، وكتب ومؤلفات مفردة ومتسلسلة.



وفي المقابل، هناك برامج تختص فقط في إنجاز الجداول (Les tableurs)، والقيام بالعمليات الإحصائية والرياضية والمنطقية والحسابية، إلخ...

ومن هنا، يتخذ فضاء العمل، أو فضاء الكتابة، شكل جدول عبارة عن خطوط وأعمدة تكون ما يسمى بالخلايا (cellules) المسؤولة عن تدفق البيانات والمعطيات والمعلومات، أو ما يسمى أيضا بالداتا (Data).

ومن هنا، يمكن لكاتب النص، داخل إطار الشاشة، أن يضيف الصور، والأصوات، والموسيقا، والخطوط الهندسية، والفيديو، والأشكال المتحركة...

وثمة أدوات تسهر على إنجاز هذه العمليات الإلصاقية، توجد متسلسلة في أشرطة الشاشة من جميع الجوانب، وخاصة العلوية والسفلية منها. وعندما ينقر الكاتب على أداة التنفيذ (Insertion) ، ينجز البرنامج المهمة بشكل دقيق وسريع.

وإذا أراد الكاتب أن يكبر الخط أو يرققه، فسيلتجئ إلى أداة خاصة بذلك، والشيء نفسه مع جميع العمليات التي تستلزمها عملية الكتابة والأسلبة، مثل: وضع أرقام الصفحات، وتنظيم الصفحة، و التوثيق، و التسجيل والتخزين، و التقطيع والإلصاق...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن نوعين من برامج الصورة، فهناك الفوطوشوب(Photoshop)، وكيمب(Gimp). ومن وظائف هذين البرنامجين تعضيد النص بالصور والرسوم والأشكال الهندسية ، في مختلف كيفياتها ومقاساتها وأحجامها وطبيعتها.

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن النص المنشور (Un éditeur de texte) الذي يختلف عن عملية الكتابة العادية التي تكون على صفحة الشاشة الإلكترونية. فهذا النوع من الكتابة تكون مشفرة وفق برامج الإعلاميات الرقمية.

المطلب الثامن عشر: كتابـــة وسائطية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة وسائطية أو وسائلية (Ecriture médiologique) . ومن ثم، " يستغل النص المتشعب كل الإمكانيات والبرامج التي يوفرها الحاسوب وشبكة الإنترنيت، وهي إمكانيات تخضع للتطور المستمر.وتتراوح عموما بين أنواع الخط المختلفة الأشكال، والصور الثابتة والمتحركة، والأصوات الحية وغير الحية، والأشكال الجرافيكية، والألوان المختلفة.

إن أهم ما يميز النص المتشعب في هذا هو تعدد أنظمة العلامات التي يوظفها.

لقد ارتبط النص الورقي بالحروف والألفاظ. قد يحمل هذا النص صورا.لكنه لايمكنه أن يحمل العناصر الصوتية، وهذا كان يحد من قدراته التواصلية والتفاعلية .إن هذا التنوع في الوسائط لا يوازيه إلا التعدد في عرض وجهات النظر التي يمكن أن تقدم حول موضوع واحد.والمضاعفة اللانهائية لوجهات النظر حول مفهوم أو موضوع؛ بحيث يمكن للقارئ أن يستوعب المفاهيم والموضوعات من منظورات ومواقف متباينة، مما يجعل القارئ على بينة من العلاقة بين وجهة نظر معينة وخصوصية تعريفها للموضوع. ويصبح النص المتشعب بمثابة نص جامع يتيح إظهار طابع التعددية الممكنة لتعريف الشيء الواحد. من هنا يسعفنا النص المتشعب في ربط تعريف ما بسياق ظهوره، وبالحقل العرفي الذي يندرج ضمنه."

ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة تعتمد على الواسطة الإعلامية ، سواء أكانت عبارة عن جهاز الكومبيوتر أم الحاسوب أم الإنترنيت أم الهاتف أم اللوحة الرقمية أم غيرها من الوسائط الرقمية الأخرى. ومن ثم، لايمكن أن تستغني الكتابة الرقمية عن الأجهزة الآلية ذات الطابع التقني والإعلامي؛ لأن الكتابة الرقمية خاضعة للبرمجة الحاسوبية، والهندسة اللوغاريتمية. وبالتالي، تلتصق هذه الكتابة بالوسيط الحاسوبي ، وتتسلح بالمعرفة الإعلامية في تدبير المعطى الرقمي وهندسته وتوجيهه والتحكم فيه.

المطلب التاسع عشر: كتابـــة افتراضية

من المعلوم أن الكتابة الرقمية كتابة افتراضية (Ecriture éventuelle)، على أساس أنها كتابة احتمالية وممكنة قائمة على الافتراض ومنطق الاحتمالات، وليست كتابة حقيقية ثابتة ومادية ملموسة. فعندما نقول بالعوالم الافتراضية الممكنة، يعني هذا أنها عوالم خيالية غير خاضعة لمنطق الإحالة الواقعية، أو لمنطق الصدق والكذب، كعالمنا الواقعي المادي الحسي الملموس. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي محمد مريني:" على عكس النص الورقي الذي يتسم بوجود مادي ثابت ومقيد، يتميز النص المتشعب بطابعه الافتراضي، ذلك أن النص الذي نراه على شاشة الحاسوب له طابع خيالي، وهو مخزن في الذاكرة الصلبة للحاسوب بعلامات رقمية تدعى (Digit Gram) تتشكل هذه العلامات نصا متخفيا، ترتبط بعلاقات مباشرة مع العلامات المرسومة على السطح الظاهر (Phono Sign). إن النص المتشعب لايوجد

في مكان واحد، بل يوجد جانب منه في ذاكرة الكومبيوتر، والبعض على الشاشة، والبعض الآخر على الكاثود القابع وراء الشاشة..لذلك يمكن القول: إن النص المتشعب وثيقة مجردة، وليست عالقة بسندها المادي كما هو الحال في النص الورقي. تمنح هذه الصفة للنص ميزة خاصة، تتمثل في سعة الانتشار؛ بحيث يمكن للعديد من الأشخاص أن يتعاملوا- بشكل متزامن- مع النص المتشعب المنشور على شبكة الإنترنيت.ذلك أن هذا النص لاوجود له في مكان محدد، كماهو الحال بالنسبة للكتاب الذي يوجد في هذه الخزانة أو تلك. والحال أنه في شبكة الحواسيب، يكون النص المتشعب محمولا إلى ما لانهاية، يمكنه أن يكون في أمكنة عديدة في وقت واحد، مع بقائه نفسه."

وهكذا، يتبين لنا أن الكتابة الرقمية كتابة افتراضية واحتمالية وخيالية، تنقل المعطيات الواقعية الحقيقية من عالمنا الحسي إلى عوالم رقمية افتراضية وخيالية مقابلة.

المطلب العشرون: كتابــة تناصية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة تناصية (Ecriture Intertextuelle) بالمفهوم الافتراضي والرقمي والحاسوبي والترابطي. ومن ثم، يعد التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية. ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان، فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات، مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخططات النصية ، والسيناريوهات التصورية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات، والأسلبة، والباروديا، والتهجين...

ويدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة.

ومادام التناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص- الأب أو النص الأصل- كما يرى رولان بارت في كتابه (درس السيميولوجيا) ،بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار، والنقد، والأسلبة، والباروديا، والتهجين، والسخرية، والحوارية..

وإذا كان التناص مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى (التضمين والاقتباس والإحالة ...)، فإن الغرب قد طور هذا المفهوم، وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره. وأضحى آلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. ويكثر المبدع - اليوم- من الإحالات التناصية، والمستنسخات النصية، والرموز الموحية، والخلفيات المسكوت عنها، إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين في إطار عصارة تناصية، تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها قصد تحديد مرجعيات الكاتب، وتبيان مصادره الثقافية، و رصد الأصول المولدة لفكره ، واستكشاف رؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الأكثر استفادة من التفاعلات التناصية، والتداخلات الحوارية ، والتعالق التفاعلي. كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين ، ولاسيما ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وغريماص، ورولان بارت، وتودوروف، وجيرار جنيت، وكل الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته.

وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع والنصوص السابقة أو الراهنة تعالقا وتفاعلا وترابطا. وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية والأساليب والخطابات النصية. أي: إن الرواية مظهر بارز للتناص، والتداخلات المناصية، وتكاثر المستنسخات والإحالات، والأصوات الأجناسية؛ وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي، عندما انكب باختين على روايات دوستيفسكي من جهة، واهتمت كريستيفا بسيميائية الخطاب الروائي من جهة أخرى.

وقد بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين ، مع بعض النقاد المغاربيين واللبنانيين، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان... وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، يحللون بها النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية

العربية، وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.
وينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقاربته للنص الأدبي؛ لأنها تساعده على استكناه النص، وسبر أغواره. ونذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:
١- المستنسخات النصية (ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...).
٢- المقتبسات النصية (تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات، موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا...).
٣- العبارات المسكوكة (أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل، مثل:أكلت يوم أكل الثور الأبيض، ومن جد وجد ومن زرع حصد، وراح يصطاد اصطادوه...).
٤- الهوامش النصية: يورد المبدع المتن في عمله الإبداعي، ويذيله بهوامش إحالية ومرجعية. وغالبا، ما توضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية، كما فعل عبد الله العروي في روايته(أوراق).
٥- الحواشي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل، أوفي نهايته ، أو في آخره لتفسير النص، بتحديد سياقه، أو إبراز مناسبته، أو شرح بعض الألفاظ، أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدى له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتحبيره....
٦- الاقتباس: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة، ويدرجهما في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...
٧- التضمين: ويعني أن يضمن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...
٨- المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.
٩- الإحالة: غالبا، ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية.....
١٠- المناص(Métatexte): ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر، فيحاول محاكاته أو نقده ومحاورته ، كما فعل بنسالم حميش في روايته(العلامة) ، حيث انطلق في تحبيك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تخييلية فنية رائعة.
١١- الاستشهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص بغية الاستدلال والإحالة وتدعيم قوله.
١٢- الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.
١٣- التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوبي واحد. ويعبر هذا عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات، واللغات، والأساليب، والخطابات، والمنظورات السردية. وكذلك، يعبر هذا التعدد ، في الحقيقة، عن التعددية الاجتماعية، واختلاف الشخصيات في الوعي والجذور الاجتماعية والطبقية.
١٤- الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص، والتعالق بها، واستنساخها. أي: إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص، والاجترار، والاستفادة، بل يعمد إلى ممارسة النقد والحوار.
١٥- المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص، اعتمادا على التشابه النصي، والسيناريوهات، والخطاطات، والمدونات، التي يحلل بها النص، ويفككه تشريحا، ويعيد تركيبه من جديد .
١٦- النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا، تسهم في إضاءة النص وتوضيحه، كالعناوين، والإهداء، والأيقون، والكتابات، والحوارات، والمقدمات، والتعيين الجنسي.... وعلى الرغم من موقعها الهامشي، فإنها تقوم بدور كبير في مقاربة النص، ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.
ويعني هذا كله أن التناص ، في الكتابة الرقمية، هو تناص ترابطي وتفاعلي وحاسوبي وإعلامي.بمعنى أننا ننتقل من نص رقمي إلى آخر عبر مجموعة من العقد والروابط والنوافذ والمدونات. ويحيلنا كل رابط على روابط أخرى. وتحيلنا هذه الروابط، بدورها، على روابط خلفية أخرى. وهكذا، دواليك.ومن ثم، فهناك تناصية رقمية منفتحة ومتعددة الروابط والمرجعيات التفاعلية.
وخلاصة القول، فالكتابة الرقمية هي - إذاً- تلك الكتابة التي تتميز بطابعها الرقمي والحاسوبي والافتراضي،وتخضع لبنية توليدية رياضية ونطقية ولوغاريتمية مبرمجة وآلية. ومن ثم، فالكتابة الرقمية هي كتابة افتراضية، وكتابة ترابطية، وكتابة تفاعلية، وكتابة آلية ، وكتابة ديناميكية، وكتابة مشهدية، وكتابة صوتية ومسموعة، وكتابة بصرية، وكتابة توليدية، وكتابة مبرمجة، وكتابة تناصية، وكتابة

وسائطية، وكتابة جماعية تشاركية، وكتابة مشهدية، وكتابة مفتوحة، وكتابة مهجنة بوليفونية، وكتابة متشعبة، وكتابة تجريبية...

الهوامش

١.نجيب العوفي: (الوخز بالشعر)، مقدمة، وريقات الزمن الآخر، لعز الدين الوافي، مطبعة Top Technique، الناظور، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

٢.بنسالم حميش: معهم حيث هم، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م، ص:١٣٣.

٣.جميل حمداوي: مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات بنسالم حميش، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، جامعة محمد الأول بوجدة، السنة الجامعية:٢٠٠٠-٢٠٠١م، ص:١٩٤.

4.» Tynianov (Youry) & Jakobson (Roman), Les problèmes des études littéraires et linguistiques » [1928], dans Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 138-140, p : 123.

5.Bakhtine, M. Mikahailovich, the Dialogic Imagination, Austin, University of Texas Press.1981.

6.» Tynianov (Youry) & Jakobson (Roman), Les problèmes des études littéraires et linguistiques »,p :139.

7.Bourdieu (Pierre), Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

8.Rainier Grutman :(Polysystème) , Socius : ressources sur le littéraire et le social , http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/48-polysysteme.sur le littéraire et le social

9.سعيد يقطين: نفسه، ص:173-172.

10.Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, Wiesbaden, Harrassowitz, 2, 1968.

١١.نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:٢٨٤، أبريل ١٩٩٤م، ص:٢٨٢.

١٢.محمد مفتاح: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، ص:٥٠-٥١.

١٣.محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م، ص:٤٨.

١٤.محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٠٨٩، مارس ٢٠١٥م، ص:٥٧.

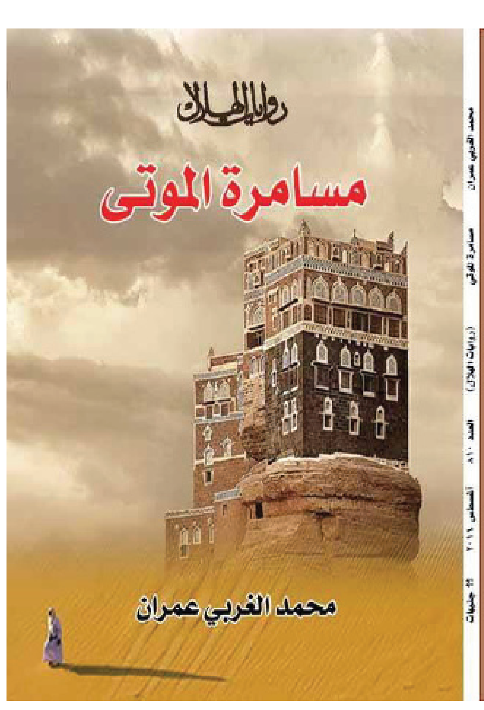
١٥.محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٠٨٩، مارس ٢٠١٥م، ص:٦٠-٦١.

١٦.محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٠٨٩، مارس ٢٠١٥م، ص:٥٩-٦٠.

١٧.رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١٩٨٥م، ص:٦٣.

اصدارات







نظرية البلاغة في ميـزان البحث النقدي
تـجربة عبد الـملك مرتاض نـموذجاً

د. محمد سيف الإسلام بـوفلاقـة
كلية الآداب، جامعة عنّـابـة، الجزائر

تشير معظم المعاجم الأدبية،واللغوية إلى أن البلاغة في شقها التقليدي هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، مع فصاحة مُفرداته،ومُركباته،وسلامتها من تنافر الحروف،وغرابة الاستعمال، والكراهة في السمع،حيث إنها تقتضي وجود قدر معين من التفكير في المعاني الصادقة،والقيّمة،والقوية المبتكرة التي تتسم بحسن التنسيق،والترتيب،مع توخي الدقة في اختيار الكلمات،والأساليب على حسب مواطن الكلام،ومواقعه،وموضوعاته، و مراعاة حال من يُكتب لهم،أو يُلقى إليهم[١].

إن مصطلح(البلاغة)يُحيلنا على تعريفات متنوعة،فهي في اللغة«الوصول والانتهاء،يُقال:بلغ فلانٌ مراده:إذا وصل إليه،وأمر بالغٌ،أي جيد.ومن هنا كانت البلاغة في معنى جودة الكلام،ومطابقته لمقتضى حال الكلام.وبلاغة المتكلم:ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ مع فصاحة في مفرداته،وتراكيبه،دون غرابة في اللفظ،أو كراهة في السمع،فكل بليغ فصيح،وليس كل فصيح بليغاً.فالفصاحة غير البلاغة.

وقد غدت البلاغة علماً،على أساس بلاغة القرآن الكريم،ثم كان لبعض الكتاب أثر في البلاغة...،وأخذت الدراسات العربية تتميز ،وتم الوصول إلى أن علم البلاغة ثلاثة فروع هي:علم المعاني،وعلم البيان،وعلم البديع.وأنزل بعض النقاد الدراسات البلاغية بحسب مفهوم الفروع الثلاثة في أمكنتها،وجعلوا علم المعاني يبحث في أنواعِ الجمل المختلفة،واستعمالها،وجعلوا الثاني يُعلِّم الإنسان صناعة الكلام الفصيح من غير إبهام،ومباحثه: التشبيه،والاستعارة،والكناية.وأدرجوا في الثالث بحوث محسنات الكلام،ويتناول عدداً كثيراً من صور القول كالإطناب،والقلب،والاستخدام...»[٢].

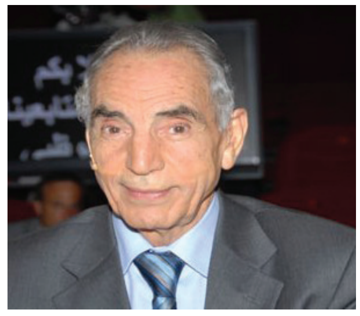
كما يُقصد بالبلاغة في بعض الكتابات المعاصرة المتأثرة بالمناهج الغربية ،البلاغة التطبيقية في خطاب الشرح الأدبي،وباقترانها(البلاغة) بتحليل الخطاب،فهي تنقسم في النقد الغربي إلى خطابين« خطاب موصوف يدل على موضوع الخطاب،وخطاب واصف يتصل بوظيفة البلاغة من حيث هي نشاط يهتم بوصف الخطابات وتحليلها،وإظهار كيفية تأثيرها بناءً على آليات نظرية مختلفة باختلاف النظريات النقدية القديمة منها،والحديثة. وقد أكد أحد البلاغيين المحدثين،وهو كبدي فاركا،في هذا السياق أن البلاغة-بحسب تعريف أولي حذر-هي مجموعة من التقنيات التي تسمح بوصف عملية إنتاج الخطابات،والنصوص،وإعادة بنائها،وبذلك تظل،في تصوره إلى حد ما الأداة الجيدة التي تسعفنا في وصف الكيفية التي ينبني بها النص.

ويبدو أن اعتبار البلاغة منهجاً لوصف الخطابات المختلفة وتحليلها،يرجع-حسب هنريش بليث-إلى سببين اثنين:

أولهما:تاريخي،يتعلق بإنتاج النصوص حسب قواعد بلاغية،ويكون استعمال تلك القواعد مناسباً لكشف تنظيم النصوص.

ثانيهما:منهجي،يرتبط بما أبدته البلاغة من مرونة خلال تاريخها الطويل في التطبيق على النصوص الجديدة،وبذلك لم تعد البلاغة في تصوره تهتم بإنتاج الخطابات،كما هو الشأن في القديم،بل أصبحت تختص بتحليل الخطابات المختلفة،ووصف آليات اشتغالها»[٣]

وقد اتجهت الدراسات العربية الحديثة إلى العناية بالتأسيس لنظرية للبلاغة،والكشف عن حقيقة البلاغة،إذ يدور اليوم جدل كبير بين المعنيين« بالدراسات العربية من


عبد الملك مرتاض

أساتذة،وأدباء،ونقاد،ولغويين حول علم البلاغة،وغايته،والفائدة منه،ومدى ملاءمته لمقتضيات الدراسة العصرية،والسبب في ذلك يعود إلى القوالب التي صب فيها هذا العلم،والأشكال التي اتخذتها قواعده،والصور التي وصل بها إلينا...،وقد خيّل لبعض الدارسين أن المعارف النظرية هي غاية بذاتها،فأصاب علم البلاغة بعض التحجر ،والجمود،وانفصل على النصوص الأدبية الجميلة التي هي ميدانه،وحقل تطبيقه،وعن الذوق الأدبي السليم...»[٤].

وتتنزل تجربة الباحث،والناقد المتميز الدكتور عبد الملك مرتاض التي شكلت ملمحاً بارزاً،في سعيه إلى التأسيس لنظرية للبلاغة،في إطار ما يُعرف بالبلاغة النقدية،التي هي دراسة البلاغة كعلم،أو كنظرية،أو كمدرسة.

ومن موقع البحث،والدراسة،والمساءلة ،ارتأينا من خلال هذه الورقة أن نقيم حواراً علمياً مع هذه التجربة الباذخة، والمتميزة، ونُعرّف بأسسها المعرفية،ومنطلقاتها،وخصوصيتها، وآليات اشتغالها.

والجدير بالتنبيه هو أن الكثير من الدراسات النقدية التي عرفها العالم العربي في الفترة المتأخرة في مجال البلاغة،القليل منها اتخذ من التراث العربي موضوعاً له،وما يستنتج لدى قراءة بعضها هو أن المنجز منها في هذا الإطار لا يخرج عما ألفته مثيلاتها في الغرب،فالملاحظة هي أن عدداً غير قليل من الدراسات العربية كان اجتراراً لما قيل في الغرب.

بيد أن العلاّمة الدكتور عبد الملك مرتاض يجمع بين الأصالة،والمعاصرة،حيث إنه يتطرق إلى جملة من القضايا، والإشكاليات المعرفية التي تتصل بنظرية البلاغة،وجماليات الأسلوب إرسالاً واستقبالاً، ويُركز على شواغل التأسيس لنظرية لمختلف القضايا البلاغية،ويسعى إلى ربطها بالتراث العربي الأصيل،ويُدافع دفاعاً مُستميتاً عن جهود نقادنا العرب القُدامى،ولا نعجب من ذلك فالدكتور عبد الملك مرتاض هو صاحب مقولة:« التراث العربي الأصيل حداثة متوهجة»،وهو أحد كبار النقاد العرب المعاصرين يتميز بقراءاته العميقة، والنافذة للتراث العربي،إضافة إلى متابعته وإحاطته بقضايا الحداثة، والمعاصرة، وجمعه بين التطبيق، والتنظير.

إن الناقد والمفكر الدكتور عبد الملك مرتاض من خلال

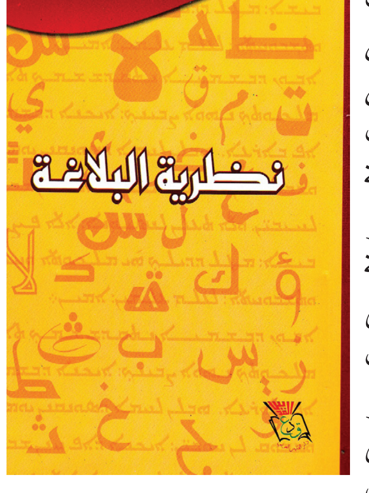
كتاب«نظرية البلاغة»،يبدو على وعي عميق بخصوصية البلاغة،وأسئلتها،فهو ينادي منذ البداية في مقدمة كتابه بضرورة إعادة النظر في مفهوم البلاغة،ويثير جملة من الأسئلة الإشكالية الرئيسة التي تساهم في تعميق الكتابة النقدية عن البلاغة،ومن أبرز الأسئلة التي أثارها في استهلاله للكتاب،ما الغايات التي تسعى البلاغة إلى تحقيقها؟ أهي وصفية أم مجردة؟ أم هي جمالية فنية؟ وهل انتهى عصر البلاغة وجاء عصر اللا بلاغة، حقاً؟

مقدمة في نظرية البلاغة:

كرس الباحث الدكتور عبد الملك مرتاض الفصل الأول من كتاب(نظرية البلاغة) لتقديم متابعة شاملة لمفهوم البلاغة،ووظيفتها،حيث نبه في مستهل متابعته إلى أن الأمم الكبيرة كلها اشتغلت بالبلاغة،وخصوصاً الفلاسفة الإغريق،ولاسيما منهم أرسطو الذي نظّر،وابتكر الكثير في الشعريات،والبلاغيات منذ قريب من خمسة وعشرين قرناً،وعلى كثرة المفاهيم البلاغية الدائرة،والتي استعملت في الشرق،والغرب،إلا أنها ظلت متقاربة،ومتشابهة من وجهة،ومتداخلة ،ومتشابكة من وجهة أخرى، وقد أشار الدكتور عبد الملك مرتاض إلى ما تعرف به البلاغة عند الغربيين ،إذ أنها كثيراً ما تختصر في فن القول الجميل،وتحدد وظيفتها في أنها ضرب من نظرية الخطاب الما قبل العلمي الذي يتميز بالسياق الثقافي الذي يعالج فيه،ويرى بعض المنظرين أن البلاغة توجد ما بين فن تركيب الخطابات،ونظرية هذه الخطابات نفسها.

وقد تساءل المؤلف عن الأسباب التي دفعت نقاد الغرب إلى تجاهل جهود علماء البلاغة العرب،وقد حاول تفسير هذا التجاهل بقوله: « ولعلّ الذي حمل الغربيين المعاصرين على تجاهل الجهود البلاغية العربية أنها تجانفت كثيراً للتطبيقات على بعض الآيات القرآنية،وبعض الأبيات الشعرية،وبعض النصوص الأدبية النثرية الرفيعة النسج،مجزأة مقزعة،دون التركيز على الشق النظري في مفهوم البلاغة،الذي لم يكد يُعنى به إلا أبو الحسن علي بن عيسى الرماني،ثم من بعده أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي...»[٥].

وفي سياق متابعته لمفهوم البلاغة،ووظيفتها ذكر المؤلف أنه انطلاقاً من أواخر القرن الثاني الهجري بدأ الكلام عن البلاغة،وماهيتها،وتعريفاتها،ومكونات أقسامها، وخصوصاً فيما يتصل بالمحسنات البديعية،بما أصبح ينسجم مع ما أبدعه الشعراء والكتاب في ذلك القرن،ولعل أهم عمل بلاغي ألّف في القرن الثالث للهجرة ما كتبه عبد الله بن المعتز بعنوان:(كتاب البديع)،فهو أول كتاب يتناول القضايا البلاغية تناولاً منهجيا،فقد عرض فيه خمسة مكونات بلاغية هي الاستعارة،والتجنيس،والمطابقة ،وردّ الأعجاز على الصدور،والمذهب الكلامي،وقد كانت غاية ابن المعتز من وراء تأليف هذا الكتاب هي:(أن يثبت أن المحدثين لم يخترعوا البديع الذي يلهجون به،وكأنما كان هناك من يزعم أن المحدثين هم الذين أنشأوا البديع إنشاءً،أنشأوه من عدم،فلم تكن العربية تعرفه حتى ظهر بشار ومن خلفه من المحدثين،و تلاه أبو نواس ومسلم يتزايدان فيه حتى إذا كان أبو تمام أوفى به على الغاية).



بيد أن هذا الكتاب اشتهر بين المتخصصين،ولم يكتب له الذيوع والانتشار بين عامة الناس كما يذكر المؤلف،حيث لم يتم الإقبال عليه إلا بعد أن جاءت بعده مجموعة من الكتب البلاغية.

وابتداءً من القرن الرابع للهجرة كثر الكلام عن البلاغة،وماهيتها،وتعريفاتها، كما وقع التوسع في جملة من قضاياها،و خصوصاً في المحسنات البديعية،وقد جاء الاعتناء بالبديع على هامش الاشتغال بقضية الإعجاز القرآني، كما هو الشأن« بالقياس إلى الرماني صاحب(النكت في إعجاز القرآن) الذي يعرف البلاغة انطلاقاً من بلاغة القرآن الكريم،وأنها في المنزلة العليا،فيقرر أنها ليست هي (إفهام المعنى،لأنه قد يفهم المعنى متكلمان:أحدهما بليغ،والآخر عيي، و لا بالبلاغة أيضاً بتحقيق اللفظ على المعنى،لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره،ونافر متكلف،وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في حُسن صورة من اللفظ،فأعلاها طبقة في الحسن بلاغة القرآن).

ويقوم هذا التعريف على محورين اثنين:أحدهما هو التبليغ من حيث هو على وجه الإطلاق،وهي الوظيفة الأولى للغة في حقل البلاغة،وهو ما يناقض معنى العي،والفهاهة. وأحدهما الآخر،هو حُسن التبليغ،أي ما يمكن أن نطلق عليه بتعبير معاصر(جمالية الإرسال) من أجل التأثير

في المتلقي،وأسر انتباهه فيتلذذ باستقبال الرسالة الكلامية المبثوثة إليه في أحسن صورة...»[٦]

عبّر الدكتور عبد الملك مرتاض عن رؤيته لغياب النظرية البلاغية المنهجية في قوله: « توالى الاهتمام بحقل البلاغة،ولكن ليس بكيفية منهجية تؤسس للنظرية البلاغية،وتحاول تطويرها،وبلورتها،إما انطلاقاً من تقاليد الذوق الأدبي العربي العام،وإما استعانة بما تُرجم عن أرسطو إلى العربية،بل ظل عامة العلماء من المتكلمين والمفسرين يعالجون المسألة البلاغية إما على هامش النحو ،أو بالتوازي معه،مثل عبد القاهر الجرجاني،وإما على هامش المسألة الإعجازية التي كلف بها العلماء في القرنين الثالث والرابع للهجرة كلفاً شديداً. وإذن،فعلى الرغم من اشتغال العلماء المسلمين بالظاهرة القرآنية،والاحتجاج لإعجازها،والذهاب في ذلك كل مذهب،والاشتغال أيضاً بشرح الأشعار،وذلك انطلاقاً من الأدوات البلاغية التي أسسوا بعضها،واستعاروا بعضها الآخر من كتابات أرسطو،إلا أنهم كثيراً ما كان يفوتهم وضع الأدوات التي يتخذونها وسائل للبرهنة والإقناع،وضعاً منهجياً صارماً،قبل الشروع في إنجاز أعمالهم الكبيرة في حقل إعجاز القرآن،حتى يكون القارئ على بينة مما يكتبون عن أثر القرآن في تأسيس نظرية البلاغة »[٧].

ركز الدكتور عبد الملك مرتاض في مبحث خاص على«التأسيسات التعليمية الكبرى للبلاغة»،حيث إنه يرى أنه تأسيساً على ما ورد في الكتب البلاغية بعد السكاكي،فقد أمسى مفهوم(البلاغة) في المصطلحات المدرسية،أو التعليمية،يعني ثلاثة حقول أسلوبية كبرى هي المعاني،والبيان،والبديع،ومما نسج على هذا المنوال في القرن العشرين عن حقل البلاغة ما كتبه الأساتذة:أحمد مصطفى المراغي تحت عنوان: (علوم البلاغة)،وعلي الجارم ومصطفى أمين بعنوان: (البلاغة الواضحة)،حيث إنهم أسسوا للعملين بناءً على تقسيمات السكاكي،وبحكم مدرسية ما كتبوا فإنهم لم يزيدوا فيهما عما كان جاء به عمالقة البلاغيين الذين اهتموا بالإعجاز،حيث إنهم قدموا الأمثلة نفسها،غير أن العملين لهما قيمة كبيرة من الوجهة التعليمية، والمدرسية،وجهدهم التعليمي كان لا مناص منه للمتعلمين في مستويات مختلفة ليُلموا بأوليات البلاغة،وأسسها،لكي ينطلقوا إلى التعمق،والتخصص.

أثر القرآن الكريم في تأسيس نظرية البلاغة:

لقد سعى الدكتور عبد الملك مرتاض في الفصل الثاني من الكتاب، الذي وسمه ب: «أثر القرآن في تأسيس نظرية البلاغة» إلى إبراز مختلف الآثار العميقة التي جاءت بفضل القرآن الكريم،وأسهمت في تأسيس نظرية البلاغة،فتحدث في مستهل هذا الفصل عن أثر النحو القرآني في تأسيس البلاغة،ومن بين القضايا التي توقف معها في هذا الفصل«ظهور المسألة الإعجازية قبل ظهور البلاغة»،فقد أشار إلى أنه ربما تكون أم آيات الإعجاز والتحدي،هي قوله تعالى:(قُل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً)[٨]. فهي المنطلق المركزي للمساءلة عن سر الإعجاز القرآني من وجهة،كما أنها هي إعلان ميلاد البلاغة العربية من وجهة أخرى،ذلك أن الدفاع عن إعجازية القرآن الكريم انطلق من الأسلوبية،والبلاغة، ومن وصف جمالية النص القرآني،كما أن هذه الآية تعد المرتكز الذي نسجت عليه الأسباب التي منعت العرب من أن يأتوا بسورة من مثله،ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً،ثم وقع البحث في آيات الإعجاز الأخرى.

وبالنسبة إلى ارتباط نشأة البلاغة بالمسألة الإعجازية ،فقد أشار الدكتور مرتاض في مستهل مناقشته لهذه القضية،إلى أنه قبل أن يفصل الناس البلاغة ،من حيث هي علم،عن النص القرآني فتغتدي بمثابة النحو لإعراب أواخر الألفاظ،والعروض لوزن ألفاظ البيت بما يلائمه من التفعيلات لضبط إيقاعه،في عهد أبي يعقوب السكاكي،مرت بنظرية الإعجاز التي شغلت الفكر الإسلامي طوال القرون الأولى من عهد الحضارة العربية الإسلامية الزاهية،فلم يفكر أحد من أوائل البلاغيين في تأليف كتاب،باستثناء عبد الله بن المعتز الذي ألف كتاب:(البديع) في قواعد البلاغة بمعزل عن التطرق للنص القرآني في إعجازيته،ويظهر أن الحديث عن الإعجاز القرآني ظهر من قبل كبار النحاة أمثال الفراء في(معاني القرآن)،الذي كان يأتي ببعض الآيات القرآنية،ويحاول إبراز معانيها،من الوجهتين اللغوية والنحوية،دون البلاغية،لأن البلاغة لم تكن في عهده قد نشأت،وشاع تداولها بين النقاد،والكتاب،ولعل أبا الحسن الرماني أن يكون أسبق البلاغيين العرب إلى تأسيس علم البلاغة، ويقرر مؤلف الكتاب أن الرماني« يتبوأ في حقل البلاغة الإعجازية المكانة الأولى،إذ هو أحد أكبر مؤسسيها،فلم يزد،في الحقيقة،الباقلاني شيئاً،ما عدا في التفاصيل،فهو الذي(الرماني) أعاد البلاغة كلها إلى ثلاث طبقات أسسها فيها حين قرر أن(منها ما هو في



أعلى طبقة،ومنها ما هو في أدنى طبقة،ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة،وأدنى طبقة.فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز،وهو بلاغة القرآن،وما كان منها دون ذلك فهو ممكن،كبلاغة البلغاء من الناس).

كما كان أعاد مكونات المسألة الإعجازية كلها إلى سبعة مبادئ..،فهو من هذا التقسيم يبدو مفكراً بلاغياً كبيراً،ومنظراً للكلام من الطراز الأول ،كما يقال...

فنظرية البلاغة تنهض لدى الرماني على إلغاء أساسين منفصلين ظلا شائعين بين جهابذة النقاد،لتثبت في نهاية الأمر على الجمع بينهما،إذ لا هي بتحقيق اللفظ وحده منفصلاً،على حساب المعنى،ولا هي بتحقيق المعنى وحده،قائماً في لفظ مسترذل،وماثلاً في نسج مستسمج،ولكن بإيصال المعنى إلى المتلقي في أحسن صورة ممكنة من نسج الألفاظ.وهذه هي النظرية البلاغية التي وقع الاتفاق عليها لدى نهاية الأمر...»[٩].

ويؤكد الناقد مرتاض على أن البلاغة العربية قامت أسسها بفضل القضية الإعجازية التي كانت سبباً في تأسيس العلماء لأسس البلاغة التي من بين عناصرها المجاز بأنواعه المختلفة،والاستعارة بأنواعها،بالإضافة إلى البديع الذي نُظر إليه منذ القرن الثاني للهجرة في الفكر البلاغي العربي،وكان أسبق الناس إلى التنظير البلاغي،انطلاقاً من القضية الإعجازية الرماني،الذي قسم أنواع البلاغة عشرة أقسام في رسالته الموسومة ب: (النكت في إعجاز القرآن).

الميراث البلاغي في المفاهيم السيميائية:

لقد كان الناقد عبد الملك مرتاض على وعي عميق بمسألة اختلاف المصطلحات،وتوحد المفاهيم،حيث توقف في الفصل الثالث من الكتاب مع هذه المسألة الدقيقة،فقدم جملة من النماذج عن مفاهيم كانت في أصلها بلاغية،ثم استحالت إلى أسلوبية،أو سيميائية،دون وقوع التفطن إلى ذلك من الباحثين،فكأنها نشأت كما آلت،وقد لاحظ أن عدداً غير قليل من المفاهيم كانت لدى الأقدمين بلاغية خالصة،ثم أمست سيميائية محضة،مثل نظرية(معنى المعنى)،التي أسسها عبد القاهر الجرجاني،وهي النظرية التي أمست مفهوماً تداولياً،يطلق عليه(المسكوت عنه)في تحليل الكلام.

لقد نبه المؤلف في هذا الفصل إلى الكثير من القضايا الدقيقة،فبعض المفاهيم مثل مفهوم (الأسلوبية) كان يطلق عليه البديع والمعاني في البلاغة العربية،وقد حاول الناقد مرتاض أن يقدم مجموعة من الرؤى النقدية،والفكرية عن مفهوم(التداولية) انطلاقاً من (معنى المعنى)،فمفهوم التداولية ليس بالمفهوم المتداول بين الناس على نحو من الوضوح الكبير،فما يزال هذا المفهوم تتنازعه مجموعة من المفاهيم الغامضة،وقد زعم شارل موريس أن(التعريفات الكلاسيكية للسمات تحتوي مرجعية ثابتة للمؤول والتأويل،وإن البلاغة الإغريقية،واللاتينية،وكل النظرية اللسانية للسفسطائيين يمكن الإقرار بأنها أشكال تداولية الخطاب).

والسؤال الذي يجب أن يطرحه التداولي في منظور جيمس،هو ذلك المتمحض لمعاني الكلمات،ومعاني الأشياء معاً،غير أن بيرس لا يرى ذلك،فالتداولية في نظره لا تقترح مذهباً ميتافيزيقياً، ولا أنها تحاول تحديد حقيقة الأشياء،بل ليست إلا منهجاً من أجل تقرير دلالة الألفاظ الغريبة،والمفاهيم المجردة.

كما سعى المؤلف كذلك إلى إيضاح مفهوم الأسلوبية انطلاقاً من البديع،حيث تسلل البديع شيئاً فشيئاً،من حقل البلاغة فأمسى حقلاً من حقول اللسانيات العامة،إذ كانت الغاية من ذلك هي دراسة« الآثار المترتبة عن اصطناع محسنات كلامية في الأسلوب الذي يختاره أديب من الأدباء،بتصريف الكلام من شأن إلى شأن،ومن وجه إلى وجه، و تحليته بعناصر شكلية تنمقه،وتؤنقه،بتعويمه في تعبيرات تنهض على اللعب باللغة بكل أضرب اللعب بها... وقد عرّف شارل بالي الأسلوبية على أنها دراسة مظاهر التعبير للغة منتظمة من حيث المضمون الوجداني،أي أنها تجسيد فعل الحساسية بوساطة اللغة،وأثر أفعال اللغة في الحساسية،فالأسلوبية هي اصطناع مجموعة من الفعاليات الأسلوبية للغة من اللغات لتجميل نسجها،وإمتاع المتلقي به كما يمتع الموسيقار أذن سامعيه بأنغام الموسيقى،وليس البديع-وفق منظور المؤلف-إلا ذلك ، أو شيئاً من ذلك»[١٠].

الصورة البلاغية و بلاغة التلقي:

عالج الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض في الفصلين الرابع والخامس،مسألة الصورة البلاغية،وبلاغة التلقي،حيث تساءل في الفصل الرابع :هل الصورة البلاغية أم الشعرية؟

ويذهب في هذا الشأن لدى تحديده لمفهوم الصورة الأدبية إلى أنها سواء أكانت بلاغية،أم غير بلاغية في أصل نسجها اللفظي،فإنها أصبحت في معجم النقد الأدبي المعاصر ركناً فيه،ومظهراً من مظاهره،وهي المفهوم الذي يظهر في أدبية الأدب،وشعرية الشعر،وربما قد تمتد الشعرية في بعض النظريات الأدبية الحديثة إلى



ما يسمى وفقاً للتصنيفات القديمة(النثر)،لأنه أدب تفرزه اللغة،ويغذيه الخيال،والصورة الأدبية-كما يرى المؤلف-ليست تشبيهاً،أو استعارة،أو كناية،أو مجازاً على وجه الضرورة،بل كثيراً ما تظهر في « انزياحات اللغة الشعرية المعاصرة،وهي تكاد تستغني عن أدوات البلاغة،وتتخذها في نسجها،والصورة هي ثمرة التصوير الفني بوساطة لغة شعرية لفكرة،أو عاطفة،أو رعشة،أو غضبة في لحظة تشبه الفلتة السانحة،فهي تظهر في النسج الأدبي الجميل،فتكون فيه بمثابة التاج الذي يتوج التعبير،فيمحضه للأدبية الرفيعة،ويجعله متميزاً في نسجه عن غيره من الكتابة النثرية»(١١).

ولعل أبرز ما ذهب إليه النقاد قياساً إلى الصورة في الشعر العربي القديم أنها حسية مادية،وقد انتهى الدكتور عبد الملك مرتاض إلى أن الصورة البلاغية لا تتم باصطناع الأدوات البلاغية التقليدية من استعارة،ومجاز،وكناية،وتشبيه،ولكن الصورة البلاغية التي هي في أول الأمر،وآخره،صورة فنية قد تتم لدى الأدباء الكبار خارج ذلك المجال،دون أن ينقص ذلك من قيمتها الفنية شيئاً.

عندما ناقش المؤلف مسألة«الوظيفة البلاغية بين الإرسال والتلقي»لاحظ أن جهود العلماء كثيراً ما تتوقف لدى بلاغة الإرسال،دون التوقف مع بلاغة التلقي التي هي ضرورية لفهم الرسالة المبثوثة،وتذوقها معاً،وإلا فإذا قصر الإدراك الجمالي عن تلقي تلك الرسالة،لم يشفع لها أن تتسم بالبلاغة.

البلاغة الجديدة:

الفصل الأخير من الكتاب وسمه الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض ب«البلاغة الجديدة»،وقد تطرق فيه إلى جملة من القضايا الحديثة التي تتصل بالبلاغة،وأول مسألة توقف معها في هذا الفصل هي «عودة الازدهار لوظيفة البلاغة»،كما تساءل:هل من بلاغة جديدة حقاً؟

وقد بين في سياق مناقشته لهذا التساؤل بعض الرؤى التي ذهبت إلى أن وظيفة البلاغة قد ماتت ،وأنها في سبيلها إلى الزوال والتلاشي،بسبب أن الذوق الأدبي العام قد تغير لدى الناس،فلم يعد يجلبهم الكلام الجميل.

ويؤكد في هذا الشأن على أن البلاغة بالقياس إلى تدبيج الكلام، هي بمثابة النحو بالقياس إلى إقامة الإعراب،فكما لا يجوز للناس أن يستغنوا عن النحو أبداً،فإنهم لن يستطيعوا الاستغناء عن البلاغة في أي شكل من أشكالها،أبداً،وهو يرى أن البلاغة ليست شأناً موقوفاً على الفصحاء من المثقفين،والمتعلمين وحدهم،ولكنها تمتد إلى كل الاستعمالات في المحاورات اليومية،والآداب الشعبية،عبر كل اللغات الإنسانية،وعبر مختلف العصور.ومن جهة أخرى فالإنسان العربي بطبعه يهوى البلاغة،ويعشق الفصاحة.

كما توقف المؤلف مع بعض القضايا التي تتسم بالجدة،وقدم فيها رؤى معمقة،من بينها:

-هل من بلاغة جديدة حقاً؟
-البلاغة والساسة الخطباء
-البلاغة ...والعلماء والمثقفون
-البلاغة ورجال الدين
-البلاغة الجديدة والمحامون
-البلاغة والمناظرات السياسية في الغرب

وقد دعا الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه هذا إلى ضرورة التصدي لهذا الموضوع(نظرية البلاغة) من قبل الباحثين الشباب،من أجل تعميق قضاياه المتنوعة،فنظرية البلاغة ما تزال تحتاج إلى الكثير من الدراسات، والأبحاث.

الهوامش:

(١)مجدي وهبة وكامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت،ط:٠٢، ١٩٩٨م،ص:٧٩.
وينظر: جبور عبد النور:المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط:٠٢، ١٩٨٤م،ص:٥١.
(٢)د.محمد التونجي:المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية،ج:٠١،ط:٠١، ١٩٩٣م، بيروت، لبنان،ص:١٩٢.
(٣)عبد القادر بقشى:البلاغة التطبيقية:التحليل البلاغي للنص الشعري في خطاب الشرح الأدبي،مجلة البلاغة والنقد الأدبي،مجلة فصلية محكمة،العدد الثاني،الرباط،المغرب الأقصى،خريف/شتاء٢٠١٤-٢٠١٥م،ص:٢٥.
(٤)د.أحمد أبو حاقة:البلاغة والتحليل الأدبي،منشورات دار العلم لل ملايين،ط:٠١،بيروت،لبنان،١٩٨٨م،ص:١١.
(٥)د.عبد الملك مرتاض:نظرية البلاغة،منشورات دار القدس العربي للنشر والتوزيع،ط:٠٢، ٢٠١١م،ص:٢١.
(٦)د.عبد الملك مرتاض:نظرية البلاغة،ص:٢٩.
(٧) المرجع نفسه،ص:٥٢.
(٨) سورة الإسراء،الآية:٨٨.
(٩) د.عبد الملك مرتاض:نظرية البلاغة،ص:٩٩.
(١٠) المرجع نفسه،ص:١٧٧.
(١١) المرجع نفسه،ص:١٨٣.



الكتابة والصيرورة التاريخية عند محمد برادة

محمد الدوهو
باحث من المغرب

١-الكتابة والنسق

في خاتمة رواية «امرأة للنسيان» [١] للروائي المغربي محمد برادة ،وفي حوار أشبه بحوار الموتى ، تخاطب ف.ب ،الراوي قائلة:

"أنت أيها الكاتب جالس بين مقعدين لا تستطيع أن تعلن انتهاء الماضي ولا أن ترسم معالم مستقبل تتخطى ذلك الماضي ، لعبة النسيان لم تعد تجدي ومفعولها في التهدئة استنفد مداه ،وها أنذا امرأة للنسيان لم تعد تجدي".(ص١٢٣).

هذا مقطع يلخص إشكالية الكتابة والصيرورة التاريخية في ثلاثية الروائي المغربي محمد برادة، ذلك أن قراءة راصدة لمفهوم الكتابة والصيرورة في نصوص «لعبة النسيان» و«الضوء الهارب» ثم «امرأة للنسيان» ستجعلنا نقر منذ البدء أن الكتابة عند هذا الكاتب، وكما يقول، نبش في الأعماق ومسرحة للذات والذاكرة[٢].

الكتابة في هذه الحال سفر وجودي في تاريخ الذاكرة الذاتية والاجتماعية في صيرورتهما المشتركة. هي أيضا بحث عن صيرورتهما المطبوعة بالنشاز في صيرورة المتغير المغربي وممكناته التي تتحكم في توليفات بنيته العميقة عوامل عدة متنوعة.

تتحول الكتابة إلى عامل خفي يطارد بلا هوادة صيرورة الذات والجماعة في الصيرورة التاريخية، لكن هذه المطاردة محكومة بما يسميه محمد برادة بحرية الكتابة التي تنتهك الحدود بين الواقع واللاواقع في صيرورتهما بين الملموس والمحلوم به.إنها كتابة الحفر في تجاويف التاريخ.(الحوار نفسه).

هي أيضا كتابة عن زمن الطفولة وزمن التعلم الذي تعتوره نقائص تاريخية وسوسيولوجية ،انتربولوجية ونفسية تعوق دون اكتمال فحولة بطلها .الكتابة عند محمد برادة،كمايرى، تعبير عن رؤية للعالم تعبر عن جيل له ذاكرة مثقلة محاطة بتاريخ منسي ومحرمات كثيرة تخصي دفق الحياة.


محمد برادة

إنها أيضا كتابة عن المفارقة السوسيولوجية المتمثلة في هذا النشاز الوجودي القائم بين الفرد والدولة في تاريخ المجتمع العربي. بحكم أن الصيرورة الاجتماعية عند محمد برادة تحكمها ثنائية الظاهر والباطن ومبنية على التواطؤ وهو المفهوم الذي يتردد صداه بشكل ملفت للانتباه عند محمد برادة، التواطؤ هنا عند محمد برادة ظاهرة تاريخية تعتور سفر الكتابة في تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود في صيرورة تاريخ المرجع الذي تسعى الكتابة إلى محاكمة صيرورته ،لكن صيرورة المرجع محكومة ،وكما سلف الذكر،بثنائية الظاهر والباطن، فالصيرورة ،كما يقول أحد الأبطال النفعيين في رواية امرأة للنسيان هي «غير التاريخ المرئي المعلن عنه الذي يدير دفته قائد اوركسترا لا يملك سوى عصاه وحركاته البهلوانية»(ص٦٨).الشيء الأكيد أن العلاقة القائمة بين الكتابة و الذات و الصيرورة المزدوجة التي تعيشها مبنية على مفارقة غريبة يختزلها محمد برادة كذات تاريخية وثقافية ،فيما يقوله بطل «امرأة للنسيان» عن الصيرورة «أنها تؤثر على تلك اللحظات التي نحس خلالها بأن كياننا كله حاضر ومتورط في فعل نعتقد انه الوحيد القابل للاعتقاد والمفضي إلى تغيير نوعي بعلاقتنا بالذات والآخرين».ص٨٦-٨٧ .

حاصل القول أن الكتابة والصيرورة عند محمد برادة مبنية على فعل الزمن والتورط،الزمن مقولة فلسفية ووجودية وتاريخية، بها يقاس مفهوم التطور والعمران، أما التورط فشأن ذاتي يكشف عن تورط ذاتية تبحث عن أجوبة يطرحها الوعي الجمعي في صيرورته التاريخية والزم نية[٣].

يعيش بطل محمد برادة في صيرورة زمنية وتاريخية ويسائل نفسه هل وعيي يساير وعي الكائن والزمن الذي اكتب عنهما، وعندما يمعن النظر في ما يكتب عنه يكتشف أن لاشيء تطور وإنما ما يحلم به يخالف ما يكتب عنه.

لنلاحظ ذلك وليكن أول ثقب نطل من خلاله على ما نقول مفهوم التزمين والمتمثل في البرمجة الزمنية لأحداث الحكاية وشخوصها عند محمد برادة[٤].

٢-بنية المحكي والصيرورة الزمنية:

يتمفصل زمن الكتابة عند محمد برادة بين زمنين زمن الماقبل وزمن المابعد.فالتاريخ يتسلل عنوة وبالفعل والقوة إلى صلب الحكاية ليمتزج بصيرورة المتخيل-الكتابة،وفي هذا التمازج تتمسرح الذاكرة الذاتية وصيرورة قولها الخاص في صيرورة الزمن ،بين ماض-زمن الطفولة وزمن الاستعمار ومقاومته-اتسم بمثاليته كما تشخص ذلك رواية «لعبة النسيان» وحاضر،زمن الماقبل،زمن ما بعد الاستقلال،اتسم كما يرى برادة بتدهوره وانسداد آفاقه.

لنلاحظ منذ البداية أن بنية المحكي عند محمد برادة تتسم بطابعها الدائري،ففي رواية لعبة النسيان تبتدئ الحكاية بموت الأم وتنتهي بتذكر الأم ، أما في رواية «الضوء الهارب» فينفتح النص على زمنية الغروب وتنتهي بسؤال يكشف عن القلق الوجودي الذي يعتور سؤال الكتابة في علاقته بالزمان والكتابة، في بحثه عن ضوء هارب يشبه تلك النقطة المضيئة في عتمات الصيرورة التاريخية؟.أو ليست رواية «الضوء الهارب» رواية الاتصال الفاشل. فشل العيشوني في الاتصال بغيلانة، وفشلت فاطمة ابنة غيلانة في الاتصال بالعيشوني وسفرها إلى فرنسا لتعيش بحرية كل ما تحلم به،ثم لماذا انقطع التواصل بين غيلانة التي تحولت إلى مومس وابنتها فاطمة؟ و فشل علاقتها مع الداودي الطالب الجامعي الذي تحدى الأعراف السياسية وسجن تاركا جنينا ينمو بين أحشاء فاطمة، ثم يخرج

ليتنكر لمبادئ الماضي، وأفكار كانط وهيجل ثم ماركس التي أدخلته إلى زنزانة سلطة «المراقبة والعقاب»، خرج ليجد أباه في انتظاره الذي «يتطلع إلى إنتاج دجاج كل واحدة منها تزن سبع كيلوغرامات كما هو الحال في النمسا»(ص١٢١). ثم ألم تبعث ف-ب النكرة من زمن النسيان لتحكي للراوي سيرتها ثم تموت في حجرة كالمجنونة؟

هذه أسئلة تكشف عن الجدل القائم بين الكتابة والصيرورة التاريخية عند محمد برادة.لكن زمنية الرواية هي غير زمنية الواقع.ذلك أن هذه الأخيرة ،كما يرى محمد برادة، «تولد ديمومة تختلف عن ديمومة الزمن التعاقبي الذي نتوهم العيش داخله ،إذ أن الفروق تزول بين الحاضر والماضي والمستقبل لتخلق الرواية كثافة أخرى متماسكة وفاعلة في السر هي التي تقود الشخصية الروائية إلى أن تستعيد وعيها بقوة الزمن وهشاشة الكائن ومن ثم التحايل على لا معكوسية الزمن ومحاولته استعادته بأشكال مختلفة».(الحوار نفسه).

الكتابة في هذا الإطار بعث لتفاصيل الماضي الموشوم بين الواقع والمتخيل، كتابة عن زمن موشوم في الذاكرة واللاشعور،كتابة عن الزمن الأعلىLe temps suprême المفقود، وفي تقفي أثر هذا الزمن في دروب الذاكرة ،ينبعث زمن الطفولة وتنفض الحكاية عنه غبار النسيان.وفي العودة إلى ماضي الطفولة-طفولة الهادي-تنفتح الحكي عبر الذاكرة على زمن الأصل،حيث الكلمات تساوي الأشياء.ويتحقق الكائن -الهادي الراوي-في الزمان والمكان، إذ تتحول شخوص الماضي إلى أنماط مثالية تجسد الانسجام بين الفرد والجماعة وسيلان وديان الألفة بينها،وأمام ما يرى تهتز كل التفسيرات.(ص٢٦).يقول الراوي «أحيانا أخوض في تفسيرات سيد الطبيب مستعملا الأبعاد الفيزيولوجية والاجتماعية والدينية ..لأعثر على خيط تنظم تلك المشاهد والمراحل ويحتوي التناقضات، ثم فجأة، ينتصب أمامي داخل إطار فاس القديمة وداخل الدار الكبيرة بجسده الممتلئ فتهتز كل التفسيرات».(ص٢٧).

يتحول الفضاء المرسومة معالمه في ذاكرة الراوي إلى فضاء أسطوري تنبش الحكاية في تجاويفه عن معنى مفقود، يجعل شخصيات الحكاية تتحول إلى شخصيات باراديكماتية (٥) تشكل ينبوعا للزمن الممكن المفقود في نسيج الحكي وتتحول إلى شخصيات مفهومية تثير بأزمنتها ووعيها وقيمها أسئلة متنوعة في ذاكرة القارئ. لم





تكن هناك قطيعة بين الكلمات والأشياء والدال والمدلول. كان هناك بعد ملحمي يتحكم في مصائر شخوص زمن الماقبل، متوغل في جوهر الذاكرة الجمعية ويوجه التصرف الجمعي.يقول الراوي :« في بداية الخمسينيات كان الهادي والطابع على موعد مع ساحة واسعة ستمتص منهما تدريجيا شيطنتهما وتضعهما على سكة وعرة وحافلة بالمفاجآت. كانت أحاديث التوعية جزءاً من الدروس في المدرسة الحرة التي يدرسان فيها الأحاديث تتواتر بإيقاع سريع واحتفالات عيد العرش مناسبة يعبر فيها الجميع عن مشاعرهم الوطنية وتعلقهم بالحرية.مناخ يبدو الآن خرافيا موغلا في زمن لا يكاد يمت بصلة إلى هذا الزمن الحر الفاقد لسعة حرارته الداخلية».(ص٢٦).إنها حكاية أمثلة ماضي الماقبل، ماض ملحمي ذهب ولن يعود وظلت ذكراه جاثمة في اللاشعور الوجداني للراوي ،باختصار انه زمن تسلطنت فيه لغة الحكي الوطني، وتسبح ذكراه في فردوس الزمن المفقود المبحوث عنه.

العودة إلى الماضي عودة إلى صدى الطفولة والانتشاء ونشوة الاكتمال.(ص١٧).عودة نحو زمن فردوس الطفولة المفقود وسحر السياق المنغرس في الذاكرة والوجدان والوجوه.(ص٢٤).لكن صيرورة الزمن في علاقتها بالمحكي الاسترجاعي-استرجاع زمن الماضي -محكومة بالموت والنسيان.لهذا السبب نلاحظ أن الحكاية درء لتحكم النسيان في مصائر الشخوص التي يحكي عنها، خاصة الأم-للا الغالية- والخال سيد الطبيب والشخوص

التي تدور في فلكه،تعمق من أهميتها عبر فلسفة موتها في صيرورة الزمن الذي تنتمي إليه. صورة الموت المتعمق في الوجدان والموغل في ذاكرة الطفولة والعشق أمام صورة جثة زوجة سيد الطيب الهامدة، وفي استذكارها تشعرن لغة الحكي وجودها قبل أن يطفئ الموت عينيها يقول الراوي «جميلة كانت في بياضها، بشعرها الفاحم وابتسامتها الطيفية نعومة متناهية. تمثال متناسق حتى كأنه ينتسب إلى العالم الآخر. سعيد كان خلال أيام العرس السبعة ثم خلال السنتين اللتين عاشهما مع عروسه قبل أن تنطفئ فجأة فيما يشبه الومض».(ص١٧).

وعن سيد الطيب يقول الراوي لحظة وداعه الأخير «لا أكاد اسمع نشيج الباكين في الباحة الواسعة.كلهم أحبوك... وأنا أحاول ،عبثا ،أن استوعب معنى أن تكون ممددا أمامي داخل الكفن ميتا منتهيا وراحلا عنا..وقبل خمس سنوات كنت تشهق إلى جانبي كالطفل الملدوغ أمام جثة (للا الغالية) أمنا.هل أمد يدي لأفك عنك لثام الكتان الأبيض السميك ليطالعني وجهك الصبوح،ومن يدري قد تتفتح العينان ويفتر الثغر.؟».(ص٢٧).

لنلاحظ أن العودة إلى الماضي مدخل نقدي على مستوى المتخيل لتنهال الكتابة بمطرقة الشك على استمرارية وصيرورة المرجع الذي تحكيه الكتابة عند محمد برادة. خاصة وان زمن المابعد-زمن ما بعد الاستقلال-يشكل على المستوى الحكائي مجالا لتشخيص ما يمكن تسميته مع كريماص بأزمة الحقيقة(٦ Crise de véridiction) التي تتحكم في التجربة التاريخية والسياسية والاقتصادية ثم القيمية لمجتمع المابعد والوعي الذي يتحكم فيه،كما أنها تتحكم في الستراتيجية السردية والخطابية في ثلاثية محمد برادة.

وبطبيعة الحال فالقراءة السيميائية للمسارات السردية لشخوص الحكاية وبرامجها السردية ستجعل القارئ يتوقف سواء في «لعبة النسيان» و«الضوء الهارب» و«امرأة للنسيان» على تجليات أزمة الحقيقة وانعكاساتها على وعي أفراد مجتمع ما بعد الاستقلال.

سيتسلل الخلاف معتمرا طاقية الخفاء إلى مؤسسة الأسرة بين الهادي وأخيه الطايع وفي تشخيص اختلافهما استعارة تاريخية لتشخيص أزمة الحقيقة التي تعتور العلاقة القائمة بين الكتابة والمرجع الذي تحكيه، بين الفرد والمجتمع، السلطة وفكر الاختلاف، في صيرورة المجتمع.

حاصل القول أن كلا من الهادي والطايع يشكلان نمذجة تاريخية وسوسيولوجية،على مستوى النسق القيمي والايديلوجي، لما ستؤول إليه الأوضاع التاريخية في مجتمع المابعد، وتشخيص لأزمة الحقيقة في مجتمع المابعد.ارتكن الطايع إلى النزعة الدينية القدرية بعدما لاحظ بأم عينيه أفول الأحلام التاريخية، لكن الهادي يخاطبه قائلا: «لماذا تدفن فشلك ،فشلنا وراء الآيات والأحاديث واستحضار الموت».(ص٧٩)، وكما يقال لا دخان دون نار ،فموقف الطايع نابع من رغبة ، يلخصها وهو يحاور أخاه الهادي، «أنه يريد أن يعتزل ويتفرغ إلى دراسة كتاب الله والى العبادة والتأمل لأنه تبين أن عشرين سنة من حياته تصرمت مثلما يشرب الرجل الماء بدون أن يتحقق شيء مما كان يعمل لأجله». ويضيف مخاطبا الهادي المهووس بالمطلق والأحلام، قائلا:« أنت أيضا خيبت ظني بعشق الأحلام وتمني النفس بانتصار ينبثق من داخل الهزيمة».(ص٧٩). انجلت الأوهام واكتشف الهادي أن رياح التاريخ جرت بما لا يشتهيه الطموح الفردي والجمعي الذي يستمد نسغه وروحه من طموحات الحركة الوطنية.أولم يخاطب الطايع ،المقاوم والمناضل في صفوف الحركة الوطنية المغربية،أخاه الهادي قائلا: «عشرون سنة تعلمت خلالها أشياء كثيرة.غير أنني لم أكن أتصور أن تخف درجة حرارتي ، ويهدأ الغليان إلى هذا الحد الذي لا أستطيع معه أن أتكلم عن سنوات الهدم والبناء بمثل هذا التباعد، بل والسخرية أحيانا. الجمر في تحول إلى رماد؟».(ص٧٠). اكتشف الطايع وهو الذي خبر وعاين وتعلم أن ثغرة عميقة نسفت ما كان يحلم بتشييده، مستسلما لقراضة الصيرورة التاريخية وفعلها الباهت الألوان، قائلا: «الآن انجلت الأوهام أو هذا ما أحسبه على الأقل لأنني أستقبل الأيام من دون أن انتظر منها مفاجأة سارة ومن دون أن أتوقع تحولات تخض الزنبرك المترهل في داخلي، لتعيد له النبض والتحفز. حالة غريبة بالمقارنة إلى ما كنت عليه قبل ثلاثين سنة. كأن دائرة الحياة انغلقت من حولي وأنا مستمر فيها بقوة داخلية لا أعيها تماما».(ص٦٧).

لماذا هذا الاستسلام التاريخي؟الجواب يأتي حادا وقاطعا على لسان الطايع، يكشف عن النزعة النفعية التي قلبت ،في نظره،موازين صيرورة التاريخ الاجتماعي الوطني وبدأ خطابها يتسلل رويدا رويدا إلى عقر داره.فهذه زوجته ومنذ سنوات عدة تحتج على إسرافه في الاجتماعات وإهمال الأولاد وتنتهي كما يقول: «إلى أن كل مناضل



عمل علاش يرجع وأن علي أن افتح عيني لأرى حقيقة ما يجري فكنت اعتكف بضعة أيام ثم أعود إلى الحلبة مدفوعا بشيء ثاو في الأعماق لكن الشرخ كان يستعصي على المسكنات جميعها».(ص٧١).

من العامل المعاكس الذي قلب الموازين و أحدث حالة اللاتوازن في صيرورة الحكي-حكي الراوي؟.

انه عزيز ابن للانجية أخت الهادي والطايع. نمط سوسيولوجي Type sociologique يعكس على مستوى صيرورة المرجع الذي تحكيه الرواية نموذج النخبة التي ستفرزها الدينامية الثقافية والاقتصادية ثم الاجتماعية في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين،ففي حفلة زواج عزيز وسعيدة التي درست الصيدلة في مدينة مونبلييه بفرنسا،وبعد استرجاع حكائي يصف الراوي ظروف لقائهما كفاتحة لزواج تطبعه النفعية وشكليات الزواج المبني على رهانات الاكراهات الاجتماعية العميقة للنفعية(٧) ،يصف الراوي هوية عزيز ومساره،تاركا للقارئ حقه في التأويل واستنباط الحقائق المضمرة من وظيفته التفسيرية والإيديولوجية قائلا:« عزيز كان يتشبث بضرورة البدء ببناء مستقبله والاعتماد على نفسه.آثر أن يستعيض عن الحب ببعض المغامرات العابرة المدروسة العواقب سلفا،فاستطاع أن يبرمج لهوه في حدود اللائق المقبول،مستعينا بأداء الصلوات في أوقاتها،وبمزاجه المعتدل وطبعه الحذر المتوجس خيفة من كل شيء.حتى عندما كان طالبا،في بداية السبعينيات، وحركة الاحتجاج الطلابية في أوجها عرف كيف يتحصن داخل سوء ظنه وحذره،مرددا أمام زملائه المندفعين لابد أن نعرف وجهات النظر جميعها قبل أن نختار».(ص١٠٥)، وبطبيعة الحال لم يكن عزيز« نموذجا فريدا على كل حال، فهو وعلى شاكلة أصدقائه ومجايليه كانوا، يضيف الراوي، داخلين سوق رأسهم يواظبون على الدراسة ويستفيدون من وقتهم للنجاح في الامتحانات، قبل الالتحاق بسلك الوظائف والشركات لمتابعة السباق نفسه المأمون العواقب.كل ذلك كان يتم في سياق بناء أجهزة الدولة.وبالرغم من مواقف الاحتجاج والرفض، وارتفاع أصوات المعترضين،فان منطق الواقعية والتسابق إلى الانتهاز فرض نفسه، وشيئا فشيئا خفت بريق الشعارات الوطنية،وخلفه شعار» لا تشييد من دون دولة قوية«.البناء يتشيد، والذين يسهرون على سيره لا يتورعون عن استعمال العنف، ولاشيء أفضل من أن تفوز- أيها الطامح- بموقع جيد وان لم يكن القرار من نصيبك. ويضيف الراوي قائلا بصيغة سردية تنم عن سخرية دفينة مما آلت إليه صيرورة المرجع الذي يحكيه قائلا :«العجلة تدور،عليك أن تحتل مكانك وتنتظر.انتظر لأن شعار المرحلة المقبلة،كما يقول أحد الظرفاء،هو الدولة تمضي ويبقى الموظفون والتقنوقراطيون !» ص١٠٦

طبعا ستذهب هذه الرؤية النقدية والسياسية لصيرورة المرجع الذي تترصده الكتابة عند محمد برادة إلى أبعد مداها في نص «امرأة للنسيان»، إذ ستنتقل الكتابة من نقد الكلية الاجتماعية في صيرورتها إلى نقد تجربة الحزب وتعميق البحث في معضلة الكتابة والاغتراب في الزمان والمكان في زمن ما بعد الاستقلال. فشخوص برادة الرئيسة - سواء أكان الهادي، الطايع، غيلانة، فاطمة، «ف.ب» وغيرها من الشخوص التي تؤثث دينامية الاغتراب في الزمان والمكان،تعيش صراعا داخليا يجعلها تحس بان هناك أيدي خفية تمتد من عتمات وردهات أعماق ما يسميه ادوارد سابير الانا الجمعي لتجذبها إليها وتنكمش على نفسها حتى حدود التقزيم.ولعل هذا ما يفسر فشل تجارب الاتصال التي تؤثث النسيج الحكائي في نصوص محمد برادة لكنه فشل محكوم بصراع الارادات التي يصل إلى حدود النشاز بل وحتى الموت كما هو الحال في رواية "امرأة للنسيان"

ما تكتشفه بطلة «امرأة للنسيان» في باريس،وهي بالمناسبة بطلة من دون بطولة حقيقية،أن الصيرورة التاريخية توجهها قوى النفي. اكتشفت هيجل وماركس وفرويد ، الأولان غذيا لديها الإيمان بنفي ماهو قائم لاستجلاء ما هو كامن في المجتمع والإنسان، أما الثالث ففضح الليونة التي تخفي الغليان.(ص١٨)..عادت(ف.ب) من باريس إلى فضاء الوطن، فضاء- الأنا الجمعي، لتقذف بها الصيرورة التاريخية إلى عوالم العزلة والحمق.تقول مخاطبة الراوي: «منذ كتبت لعبتك» وان تختبئ وراءها. ألم يحدثك الهادي عني؟منذ رأيته آخر مرة،منذ سنوات في المقهى بباريس لم ألتق به. عشت تجربة مليئة بالاهتزازات، من تدحرج إلى آخر، وانتهى بي المآل إلى ما تراه محبوسة، معزولة. أنا في نظر العائلة حمقاء»، وتصل حالة الاغتراب حدودها القصوى ، التي تترجم حالة انفصال الفرد عن الزمان والمكان وتحكم العبث الذي يفرغه من محتواه الإنساني، قائلة وهي تشرح حالتها الوجودية للراوي «الشعور المهيمن علي هو أن العالم لم يعد يغريني.يمكن أن امضي أياما متتالية وأنا في وسط رؤى مبهمة،هاربة من كل ما



يلتمع في الذاكرة. أغمض عيني وأجهد في البحث عن نقطة صفر لا يوجد بها شيء يشدني إلى ما حولي. وكلما وخزتني الأصوات والنداءات والكلمات المتناهية إليّ من الشارع، أمعنت في ملاحقة السديم الذي ينسيني انتمائي إلى هذا العالم».(ص١٢). تشعر «ف-ب» أنها في محبس محكم الأبواب. وحتى عندما تزوجت بالدكتور جليل وسافرا إلى مدينة «الراشيدية»، مسقط رأسه للعيش هناك اتضح لها أن هناك أصواتا تناديها من أعماق ذاكرة الماضي، «أدركت أنها لا تستطيع أن تتحول إلى امرأة تعيش كالخلد تحفر جحرها وتكن على بعلها»، فالحياة، كما ترسبت صورتها عندها، مقترنة بالحركة الجذابة والاستكشاف اللاينتهي. (ص٦٠)

تعيش«ف.ب» ما يمكن تسميته مع ايمانويل ليفناس مرض الهوية في الزمان والمكان لشعورها بالشلل التاريخي والوجودي الذي يحول دون تحقيق هويتها في الصيرورة التاريخية. إنها شخصية ترمز لجيل ربما مخالف لجيل عزيز في «لعبة النسيان»، لم تحترمه الصيرورة التاريخية [٨] وإذا كانت رواية «امرأة للنسيان» قد شخصت مرض هوية جيل مجتمع المابعد ،فان رواية «الضوء الهارب» جاءت لتثير معضلة الاتصال مع الآخر و سعيها لشعرنة Poétisation عبر لغة الحكي لجدل الاتصال مع الآخر/المرأة، بل إن رواية الضوء الهارب في رصدها لجدل الاتصال والانفصال مع الآخر تعد رواية المصائر المجهولة في صيرورة الدينامية التاريخية التي يحصر فيها محمد برادة فضائيا وزمانيا حكاية شخوصه.ولعل قراءة للمسارت السردية لعلاقة كل من غيلانة والعيشوني من جهة ولعلاقته بفاطمة من جهة أخرى ثم علاقة فاطمة بأمها وعلاقتها بالداودي الطالب الجامعي الثائر ،قمين أن يجعلنا نتعرف على معضلة مصير الفرد في علاقته بالمجتمع الذي يؤطر وعيه وكيف ينظر المجتمع في صيرورته التاريخية إلى نمط العلائق بين هذه الشخوص، بل إن قراءة عميقة لمنطق الممكن السردي لعلائق الاتصال والانفصال في الصيرورة الاجتماعية، قمين أن يجعلنا نقف على منطق عميق يتحكم في عدم تحقق الشخوص وانتقالها من حالة الاحتمال إلى حالة الامكان ثم التحقق.

وهذا ما تعبر عنه فاطمة ابنة غيلانة عندما تفشل تجربة اتصالها بالداودي الطالب الجامعي الذي اعتقل تاركا جنينا ينمو بين أحشائها.ثم يخرج ويكتب تعهدا لينهمك في تهيؤ مستقبله والاهتمام بمشاريع الدجاج بدل الاهتمام بكانط وهيجل وفاطمة وابنتها. تقرر فاطمة السفر إلى فرنسا لتتزوج بفرنسي تاركة وطنها لإحساسها بان الصيرورة التاريخية لم تحترم إرادتها.تقول مخاطبة العيشوني: « لم اعد أنتمي إلى أي شيء ولم يكن يؤلمني أنني غدوت كذلك حين استرجع الآن كل ما حشي به دماغي عن الهوية والتاريخ والوطن، أجد كل ذلك الجهد وكل ذلك الكلام لا يساويان وزن قشة أمام تلك الحالة التي عصفت بي وافرغتني من شحنات الذاكرة وارتباطات الماضي». (ص١٢٧)

صحيح أن العيشوني المثقف يتصل بغيلانة ويحقق معها ذاته لكن هناك جملة مفتاح تكشف عن هذا الجدل العميق القائم بين ما يسميه عبدالله العروي التاريخ والحب،والذي يبرز لنا فشل تجربة الاتصال بالآخر في الصيرورة التاريخية للمرجع الذي يؤطر فيه محمد برادة شخوصه. أو لم يعبر عن ذلك العيشوني قائلا ،بعد انفصاله عن غيلانة، «غيلانة هي جزء من هيكل اكبر هو هذا الملكوت الذي صنعته الأوهام وأحلام الإبداع والتواصل الطبيعة والتعبد في محراب الحب والجنس».(ص٥٩)..ثم ألا يعني اللجوء إلى الحب في الصيرورة الاجتماعية فشل في التاريخ ولجوء إلى الذات والمرأة لتعويض الفشل التاريخي. ألم يخاطب العيشوني ذاته قائلا:« لم أكن أطيق أن تبتعد عني بعد أن زرعت التوتر واستفزت مني الحواس... وعبرها،عبر كلامها وجسدها،عبر خطواتها،قد أستطيع امتلاك شيء ينقصني،وهو وحده ماسيجعلني أطفئ الأوار المتقد لأعود إلى العيش بغير قلق كما كنت» (ص٥٠)

أو ليس هذا الموقف في نهاية المطاف في إطار الجدل القائم بين الكتابة والصيرورة التاريخية التي تؤطر الكتابة عند محمد برادة كذات تاريخية واجتماعية وسياسية تعبير عن هذا الموقف الذي يجعل،كما يرى العروي، «العبور من الحب إلى التاريخ هو الوصول إلى سن النضج،أما الانتكاس من التاريخ إلى الحب فهو الصد عن الإخفاق الاجتماعي،ينعزل المرء فيعود إلى حياته الشخصية.. وبالتالي إلى الحب»[٩] وبعبارة أوضح يعمق عبدالله العروي تصوره هذا قائلا: «حين ينهار المجتمع كمشروع اجتماعي، فان كل واحد ينغمس في حب شخص واحد.إذا كنت لا تريد أن تحب الله ولا تريد أن تنغمس في المجتمع والثورة.فماذا يبقى؟ انك تنغمس في شخص واحد.. عندما

ينهار المجتمع ينغمس الإنسان في الحب وكل حكاية إما أنها تاريخ أو حب وإذا كان التاريخ قد خرج من الباب فأننا ندخل الحب وإذا أردنا إخراج الحب فانه يلزمنا إدخال التاريخ».(١٠)، وحتى عندما يأتي الموت على هذا الآخر/ المرأة فانه يظل الملاذ الوجودي المفقود،يقول الراوي في رواية «امرأة للنسيان» بعد موت«ف.ب»: «ووجدتني أقول بلوعة:لا يمكن أن أنساك. أنت احتمال له كامل الحضور وله قدرة لا تقاوم على تغيير المسار،أقصد مساري.بعد رحيلك أنا في فراغ، من دون نجية تجيد الاستماع ص١١٧

لكن الكتابة عن التاريخ وصيرورته عند محمد برادة تشي بتورطها في تحويله إلى حكاية.التاريخ حكاية ولكنه ملتصق بالنسيان، والنسيان دليل على اشتغال الذاكرة التي تضيع في عوالم المطلق وأشيائه الجميلة المفقودة. أشياء لايمكن نسيانها بل يجب وشمها في لغة الحكي المضاد للغة النسيان.أليس هذا ما يريد الهادي قوله في رواية «لعبة النسيان»،عندما وصف زمن الطفولة وزمن الأربعينيات حتى نيل الاستقلال،بلحظات الصفاء المندثر. (ص٧٧).. كيف يمكن نسيان تلك المرأة المسماة «ف.ب» في صيرورة الحاضر ؟ بعد أن قضت عليها التقاليد ومؤسساتها المبنية على العنف والتواطؤ ثم المصلحة والإذعان لمؤسسة التقاليد التي تعيد إنتاج نسقها التاريخي الخاص؟

لنسيان كما يقول محمد برادة وسيلة للتفكير فيما هو غائب، وهو أيضا استحضار بعض ما نظن انه انقضى ولكنه يعود بشكل من الأشكال، وهو ملازم أيضا لما تشتغل عليه الذاكرة.(الحوار نفسه)

أو ليست العودة إلى الماضي عودة المكبوت؟عودة إلى زمن الأصل ،زمن الأم وزمن الحب حيث يتحقق الهادي- الطفل في الزمان والمكان ،عودة أيضا إلى مكبوت التاريخ المتمثل في ذلك الوئام الوطني المفقود ورموزه، الذي كان الهادي الطفل بمعية أخيه الطايع على موعد معه في بدايات الخمسينيات من القرن العشرين. عودة إلى زمن أسطوري، بالمعني الذي يتكلم عنه ميرسيا الياد(١١)، يتسم بانسجام كليته الاجتماعية،و تشكل العودة إليه هربا من وطأة الحاضر المتوغل في عنفه الرمزي، عنف لا تستطيع حتى الكتابة عند كتاب ، ما يسميه ادوارد سعيد، الأدب المابعد الكولونيالي وهم يعودون إلى إعادة كتابة التاريخ الأصلاني لشعوبهم(١٢)، الإفلات منه، فحتى الكتابة ، كما يقول محمد برادة في «امرأة للنسيان» على لسان بطلته ف.ب لايمكن أن تنجو من العنف (ص١١٨)،و تبقى الكتابة ربما، في نهاية المطاف ، وفي إطار علاقتها بالصيرورة التاريخية، يضيف محمد برادة على لسان بطلته، تعطينا وهم الانعتاق ولا متنهائية التحقق (ص٨٥)

هوامش

١- سينصب اهتمام هذه القراءة على ثلاثية محمد برادة .رواية «لعبة النسيان».ط٣.دار الأمان.٢٠٠٥. رواية «الضوء الهارب» .نشر الفنك.ط١. ١٩٩٣.رواية «امرأة للنسيان».ط١. نشر الفنك. جميع أرقام الصفحات الواردة في هذه القراءة تحيل إلى الطبعات التي أتينا على ذكرها.

٢-انظر الحوار المتميز بين محمد برادة والكاتبة المغربية زهرة زيراوي.جريدة «الزمان»-الانترنت-العدد١٧٢٥-١٧٢٦. التاريخ٢٠٠٤/٠٢/٠٧.

٣-هذا ما حاولنا إبرازه في دراستنا «منطق الممكن في »ذاكرة المدينة«لعبد الرحمن مجيد الربيعي».مجلة«الحياةالثقافية». تونس.٢٠٠٤.

٤- يقول محمد برادة:«إنها» ،أي« ف.ب»، تعني جيل المغرب الذي عاش انتقالات متسارعة،جيل أتيح له أن يتعرف على الثقافة الأجنبية الأوربية شخصية(فا،باء) لم تستطع أن تتكيف مع بنية تقليدية مورثة عندما رحلت،أشياء تغيرت فيها، ولم تستطع أن تعيش مع بيئة زوجها بإحدى مدن المغرب الجنوبية،لأن هناك شيئا يخص الإقليم، يخص الثقافة ،يخص تقييم الحياة،صيغة العيش.أشياء كلها تبدلت،وكلها ملتصقة بشخصيتها ومن ثم فهي تصطدم.عوالم متشابكة.عالم الواقع،وعالم الحلم، والمقصود إبراز بعض الأسباب التي جعلتها تلجأ إلى العزلة والابتعاد عن الحياة العادية،أصبحت نحس أن هناك أشياء أقوى من أرادتها، وهذا جزء من مأساتها. (الحوار نفسه).

٥- محمد الداهي.«عبد الله العروي:من التاريخ إلى الحب.حوار». نشر الفنك.١٩٩٦.ص٦٨.

٦-عبدالله العروي. الأفق الروائي حوار .مجلة الكرمل.عدد١١ . ١٩٨٤.

٧-مرجع مذكور. يراجع الفصل الأول من هذا الكتاب.

٨- ادوارد سعيد .«الثقافة والإمبريالية». نقله إلى العربية كمال أبوديب.ط٢. ١٩٩٩.دار الآداب.ص٩١.



الوثيقة الحبسية والكتابة التاريخية.

د. الحسين ريوش
المغرب

*- تمهيد

إنه من المعروف أن المؤرخ في كتاباته التاريخية يستحضر ثلاثة أبعاد مترابطة، هي الموضوع، والمكان، والزمان، أو ما يسمى عند بعض الأكاديميين الإطار التاريخي وعند بعضهم الآخر السياق التاريخي.

ليست غايتي شرح هذا المفهوم أو توضيحه، بل إبراز أهمية الوثيقة الحبسية في التحديد الدقيق لموضوع معين وفي زمان ومكان محددين مقارنة مع باقي المصادر التاريخية الأخرى. وسأحاول أن أقف عند هذا التحديد اعتمادا على أنموذجات من وثائق حبسية من حوالات نظارة أوقاف مدينة فاس المغربية.

أ- البعد الأول:_الموضوع

تعتبر الوثيقة الحبسية بمثابة سجل عام أو موسوعة عامة تختزن صفحاتها أنواع المواضيع كلها[1] سواء منها الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، أي أنها تضم معلومات نفيسة ونادرة تفتقر باقي المصادر إلى تفاصيلها الدقيقة سواء مصادر التاريخ العام أو التاريخ التقليدي أو مصادر التراجم أو المناقب أو مصادر النوازل أو مصادر الرحلة والجغرافيا أو مصادر البدع. فالوثائق جميعها التي اطلعت عليها[2]، وجدت صفحاتها تنتقل من موضوع إلى آخر، بل وجدت أحيانا داخل صفحة واحدة أكثر من موضوع واحد وبتفصيل دقيق للجزئيات كلها. ولتوضيح الرؤية أكثر، ارتأيت أن أقدم أنموذجات من هذه الوثائق التي تتميز باختلاف مواضيعها.

بالنسبة للمواضيع الاجتماعية التي غالبا ما تتصل بعمل خيري يرجى منه الأجر والثواب في الآخرة، وقفت على وثيقة بتاريخ أوائل جمادى الأولى عام ستة وثلاثين ومائة وألف هجرية (١١٣٦هـ)، تشير إلى تحبيس السيد عظيم الودي العثماني عشرة حوانيت على الحزابين العشرة الذين يقرأون الحزب صباحا ومساء، وحانوتا لشراء الشمع والحسكات لإضاءة مكان قراءة الحزابين[٣]، ووقفت على وثيقة أخرى تشير إلى تدخل نظارة الأوقاف لحل الخلافات بين المتنازعين حول بعض الممتلكات، منها هاته التي تعود إلى الثاني من ربيع الثاني عام ثمانية وثلاثين ومائة وألف (١١٣٨هـ)، وتشير إلى أن نزاعا نشب بين الفقيه سيدي العربي بردلة والباشا عزوز حول ماء القادوسين الهابطين من ساقية المسرة. وتم حل الخلاف بين الطرفين على أن تكون الاستفادة نوبة ومياومة، وذلك بعد تدخل أهل البصر والمعرفة من المعلمين الفلاحين الذين عينتهم الأوقاف[٤]. وتخبرنا وثيقة أخرى بعناية المحسنين بالفئات الفقيرة ولاسيما المشردين، فقد ورد أن أحدهم، ويسمى ابن عباد الودي المباركي، كانت له عدة بيوت، منها بيتان تسكن في أحدهما امرأة، ويسكن في الآخر رجل يعمل نقالا حمالا، فأوصى في مرضه الذي توفي منه عام:١١٥٦هـ بتحبيس الدور التي يملكها على الجامع الأعظم، وأوصى بعدم إخراج المرأة والرجل من البيتين اللذين يسكنان بهما إلا إذا خرجا طواعية.[٥]

وفي المجال الديني، تزخر الوثائق الحبسية بكم هائل من الوثائق على شكل نوازل، منها نازلة سرقة الزيت المحبس على المسجد الأعظم بتاريخ صبيحة يوم الأحد الثاني والعشرين من ربيع الثاني عام:١١٢٤هـ_١٧١٢م، والتي أفتى فيها العلماء بإغرام ما سرق من الزيت. ومن أهم ما جاء في هذه الوثيقة:"الحمد لله نسخة سؤال وأجوبة نصها الحمد لله ساداتنا مصابيح الدين والدنيا جوابكم الشافي ونصحكم الكافي عن رجل متولي النظر في أحباس المسجد الأعظم بمدينته وبيده مفاتيح مخازن زيتها وسائر متاعها بحيث لا يفتح أحد ولا يسد إلا بإذنه فعمد إلى المفاتيح ومكنها من رجلين مؤذنين بمنار المسجد الذي به المخازن المذكورة ففتحا تلك المخازن ليلا على وجه الاختلاس بحيث لم يعلم بهما أحد من خلق الله تعالى لا من قاض ولا عدول الصائر ولا غير ذلك وحيث قبض عليهما قاضي المدينة المذكورة أقرا بأنهما أخذا من المخازن عدة معلومة من الزيت بإذن الناظر وباعا ذلك ومكناه من الناظر فأحضر الناظر وأقر بمحضر من تقبل من يجب ألفى أنه سرق منها نحو الثمانية والعشرين قنطارا وحين طلب من الناظر غرمها زعم أن ذلك سيلان ورشح. فهل سيدي تسمع دعوى الناظر أم يجب عليه غرم الجميع لإعطائه مفاتيح الخزن لمن تسلط على الوقف وهذه المدة التي وقع فيها النهب لا تصل عاما وعدة الزيت أو لا حيث اكتيلت عدد معلوم طرح منه في المصالح الواجبة حتى تبين ما نهب وهل يجب على هذين المؤذنين الغرم أم لا يردن (يدرن كذا في الوثيقة) قدر ما أخذه كل واحد لنفسه وهل يجب على من ذكر قطع حيث أخذا من الخزن أكثر من النصاب أم يردا (يؤدا كذا في الوثيقة) عنهما الحد للشبهة التي بيد الناظر حيث جعل له التصرف أم لا والمطلوب من سيدنا الجواب عن كل فصل من فصول السؤال ولكم الأجر والسلام."[٦]

وكان الجواب هو إغرام ما أخذ من الزيت، جاء في النص:" الحمد لله الجواب والله الموفق بمنه الصواب إن الذي تقتضيه مسائل الفقه إغرام ما أخذ من الزيت حيث مكن مفاتيح المحزن لمن اختلس منه ما ذكر لتفريطه وتعريضه ما أمن عليه للضياع فهو مثل المودع يودع عنده غيره من غير عذر ولا عداوة حدثت فقد نص صاحب المختصر فيها على الضمان..."[٧]. وغيرها من الوثائق الكثيرة ذات الطابع الاجتماعي مثل إصلاح المرافق، وبناء المدارس والمساجد وتجهيزها، والعناية بالمرضى والضعفاء والمساكين والعمي والمساجين والمعسورين واليتامى[٨]..

تستوقفنا الوثائق الحبسية عند إشارات كثيرة حول دور الأحباس في المجال السياسي، وأهمها القرارات التي كان يصدرها السلاطين لإعطاء امتيازات لبعض القبائل والشخصيات، أو إعفاء سكان بعض الأقاليم أو بعض الفئات من أداء الضرائب، أو التخفيف عن بعضهم الآخر في فترات الأزمات الطبَعية، أو تعيين الولاة والمسئولين الكبار والموظفين، أو تغييرهم وعزلهم، أو تجهيز الحملات العسكرية...

ومن أنموذجات هذه القرارات، أذكر مثلا إقدام السلطان عبد الرحمن بن هشام بتاريخ:١٢٥٨هـ_١٨٤٢م على منح امتيازات إقطاعية لبعض القبائل المناصرة له على حساب القبائل المعارضة بغية تثبيت الأمن والاستقرار. وفي هذا الإطار، منح بلاد ساحل بوطاهر لخدامه قبيلة دخيسة لاستيطانها، ووجه كاتبه العربي بن المختار الجامعي إلى

البلاد المذكورة لتقدير مساحتها وتحديد حدودها، وأمره أن يقطع لهم من بلاد أولاد عمران إن كانت البلاد الممنوحة لهم لا تكفيهم[٩]. ومن الأمثلة الأخرى الدالة على القرارات السياسية للسلاطين العلويين، إصدار محمد بن عبد الله ظهيرا شريفا حول أهل الذمة في الثالث والعشرين من المحرم الحرام فاتح عام خمسة ومائتين وألف الموافق لعام:١٧٩٠م_١٧٩١م. ويتضمن أمرا إلى الحسن بن محمد بن عبد الله وإلى خديمه العابد محمد بن عمارة بن موسى، يأمرهما بإصلاح القصبة، وبأن لا يتشددا أو يضغطا على أهل الذمة أثناء جمع الضرائب منهم. ومن أهم ما جاء فيه:"خديمنا العابد محمد بن عمارة بنموسى أعانك الله سلام عليك ورحمة الله وبركاته... وها أنا أمرت ولدنا الأرضى مولاي الحسن أصلحه الله أن يقف هو وأنت مع الناظر حتى يحوز جميع الحوانيت التي أمام المسجد... ويعمرها بأهل الذمة وكل من أراد كراءها ويكون أهل الذمة يخدمون فيها إلى آخر النهار ويروحون إلى منازلهم بقصبة شراقة وفي النهار يرجعون إلى حوانيتهم وكذلك أمرنا أنت وهو أن تقف مع الناظر حتى يحوز البلادات التي للحرث خارج باب السمارين ولا تخفاك ويكون الناظر يتصرف فيها... وأهل الذمة يسكنون بقصبة شراقة... فإن كان في القصبة المذكورة موضع منهدم أوثقب فأصلحه من مال الصائر وإذا فرغ مال الصائر فاعلمنا نوجه لك مالا آخر تصير منه... لا تقبض شيخهم ولا غيره وإنما توجه كتابنا إليهم وهم إن كان عندهم الزرع وآتوا به فاقبضه منهم وإن لم يكن وجاءوك بواجبه فاقبضه وإن رأيت منهم تقصيرا في دفع ما عليهم فاغفل عنهم ففي أيام الحرث ينزلون للوطا لأن الحرث لا يكون عندهم إلا فيه وهناك يدفعون ما عليهم واعلم أنهم اليوم كلفتهم بخمسمائة من الخيل تتوجه لتافلالت وهم مضيقون منها... وإنما الذي يكون عليه عملك معهم إن أتوا بما عليهم فاقبضه وإن رأيت منهم تقصيرا فاغفل عنهم والله يعينك والسلام."[١٠]

وفي الجانب المتعلق بتعيينات السلاطين للموظفين، أذكر ظهيرا للسلطان الحسن الأول يعين فيه الطالب أحمد التوتي الميقاتي ليدرس علم الحساب والتوقيت بمسجد فاس العليا، جاء فيه:" الحمد لله نسخة ظهير هاشمي علوي منيف والطابع الشريف بعد حمد الله ورحمته وافتتاحه بداخله الحسن بن محمد الله وليه ومولاه وخطاب من يجب أمنه الله عقب ما سيذكر نصه الحمد لله وحده وصلى الله على سيدنا محمد وآله نأمر ناظر أحباس مسجد فاس العليا أن يرتب للطالب أحمد التوتي الميقاتي ثمان أواق في كل يوم من المرتب الذي كان منفذا للحاج عبد السلام الأودي على شرط أن يقوم مقامه في قراءة علم الحساب والتوقيت مع الطلبة بالمسجد المذكور ويواظب على ذلك والسلام. "[١١]

وفي ما يخص الامتيازات الممنوحة لبعض الأسر والشخصيات سواء كانوا من الشرفاء أو من أفراد الأسرة الحاكمة وأقربائها، أقتصر على ذكر ظهير للسلطان محمد بن عبد الله بتاريخ:١١٩٣هـ_١٧٧٩م، ينعم فيه على عبد الوهاب بن خاله الحاج محمد بن علال الودي بجنانه الذي بلمطة، ومن أهم ما جاء فيه:"الحمد لله نسخة ظهير كريم مولوي هاشمي... يعلم من هذا الكتاب الكريم المقابل بالإجلال والتعظيم أننا أنعمنا على ماسكه عبد الوهاب ولد خالنا الحاج محمد بن علال الودي بجنانه الذي بلمطة من أحواز فاس... وبسطنا له يد التصرف فيه من غير معارض يعارضه ولا منازع ينازعه وأقررناه (كذا) على ملكيته التي عنده وحسب الواقف عليه منن خدامنا وولاة أمرنا... ونأمر ناظر الحبس النقيب الشامي أن لا يمنعه من جنانه ولا يتعرض له عليه والسلام في ١٦ محرم ١١٩٣هـ - [١٧٧٩م]."[١٢]

وفي المجال الاقتصادي، تشير الوثائق الحبسية إلى طرق استغلال مختلفة كانت تنظم العلاقة بين مؤسسة الأحباس وبين المستفيدين من ممتلكاتها، الشيء الذي كان يوفر أرضية مناسبة لتوفير مشاريع استثمارية والنهوض بالقطاع الاقتصادي المغربي. ومن أشكال الاستغلال التي تحتفظ بها الحوالات الحبسية، والتي ما يزال بعضها محافظا على وجوده إلى اليوم، أذكر الجلسة[١٣]، والمعاوضة[١٤]، والاستئجار أو الكراء[١٥]، والجزاء[١٦]، والمفتاح أو الساروت[١٧] والهوا[١٨]، وغيرها من أشكال الاستغلال الأخرى. وقد ساهمت هذه الأشكال في تنشيط الرواج الاقتصادي بالمدن والبوادي المغربية عن طريق امتصاص البطالة، والتخفيف من الضغط الاجتماعي وخاصة في فترات الأزمات الطبَعية والسياسية...

ب:- البعد الثاني:_الزمان

تتميز الوثائق الحبسية بالدقة في تحديد زمان الحدث التاريخي، إذ غالبا ما يتم ذكر اليوم والشهر والعام وساعة وقوع الحدث في اليوم. تخبرنا إحدى الحوالات الحبسية

السابقة:"الحمد لله نسخة من سبعة رسوم والأعمال عقب أعمال الأعلام بالاستغلال عقب الأخير منها نص الأول بعد الحمد لله من أوله إلى آخره وفي صبيحة يوم الأحد وهو اليوم الثاني والعشرون من ربيع الثاني عام تاريخه([19])..."([20]). ونقرأ في وثيقة أخرى حول الجلسة:"قيدت شهادته لسائلها في أواسط المحرم الحرام فاتح عام أربعة وثلاثين ومائة وألف"([21])...

ت:- البعد الثالث:_المكان

تشير الوثائق الحبسية إلى مكان الحدث التاريخي بكل دقة إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة ضمنية، أي انطلاقا من مضمون الوثيقة. فمثلا، تشير هذه الوثيقة بشكل مباشر إلى الضرر الذي أصاب ساقية مضاف فاس الجديد والملاح:"الحمد لله عن إذن من يجب حفظه الله وأعزه... وقف شهوده في تاريخه وهم من المعلمين النجارين والجنانين العارفين بسواقي ماء المضاف وفسادها وإليهم المرجع في معرفة ذلك مع من سألهم ذلك على ساقية ماء مضاف فاس الجديد والملاح والشاقة بجنانات باب الجديد فنظروها نظرا تاما وتطوفوا بها تطوفا شاملا عاما..."([22]). وتحدد هذه الوثيقة بدقة كذلك الملك الذي حبسه الحاج أحمد بن الدليمي البريشي والمتمثل في "جميع جلسة الحانوت التي له بالخياطين من فاس العليا تجاور جلسة ابن عامر وجلسة سيدي محمد بن عمارة الخليفي وتكون حبسا على الجامع الأعظم من المدينة المذكورة مؤبدا ووقفا مخلدا"([23])...

ومجمل القول، تتميز الوثائق الحبسية عن باقي مصادر الكتابة التاريخية بالدقة وبمصداقية الخبر، فكل وثيقة حبسية تنتهي بعبارات تدل على مصداقيتها، وهو ما يشبه حاليا مصلحة تصحيح الإمضاءات، ومن بين هذه العبارات أذكر:"وبمقابلته مع أصله يشهد"([24])، و"وبصحة المقابلة والمماثلة يشهد عبد ربه"([25])، و"قابلها بأصلها فماثلته"([26])، و"أشهد الفقيه... بثبوت الرسم أعلاه عنده الثبوت التام"([27])...

كما تشير الوثائق الحبسية في أسفلها إلى أسماء النظار مثلما تخبرنا هذه الوثيقة: "وبسط يد ناظر الوقت على حوز الحوانيت المذكورة وهو الفقيه الأجل البينة الأكمل السيد محمد بن السيد محمد العامري..."([28])، والقضاة من بينهم "الفقيه الشريف الأجل العالم العلامة الأفضل قاضي الجماعة بفاس [عام:١١٢٤هـ_١٧١٢م]، وهو عبد الهادي بن عبد الله الحسني أعزه الله تعالى..."([2298])، والعدول والشهود الذين عاينوا الحدث، وحضروا أثناء كتابة تفاصيله كما توضح هذه الوثيقة:"وأشهد كل واحد منهم على نفسه قولا بالحق واعترافا بالصدق"([30])، ويقصد هنا المكرم الكالب بن محمد الخياط التازي، والمكرم سعيد بن مسعود التدلاوي، والمكرم العربي بن محمد الحلوا، والمكرم الحاج بن عبد السلام زكري، والمكرم العربي بن ميمون، والحاج بن عبد السلام الغزال، والحاج حدو بن عمر التازي. وأيضا هذه الوثيقة التي جاء فيها:"قالوا ذلك وتقلدوه وشهدوا به وبه قيدت شهادتهم في ثاني عشر صفر الخير سنة ثلاث وتسعين ومائة وألف..."([31])، وهذه الوثيقة:"فبسببه حضر الحاج العربي بن سعيد الشاوي والمسمى أحمد بن بوبكر الخلادي والمكرم محمد بن قاسم المشاكي والحاج المهدي بن السي عبد الوهاب الجزولي وسيدي بن محمد بن محمد الغرناطي والحاج عبد الخالق بن محمد أقصبي... كلهم من الفلاحين القدماء العارفين بذلك وشهدوا الذي شهد به..."([32])

وتنتهي الوثائق الحبسية في مجملها بأربعة توقيعات تحمل أسماء أصحابها، وقليلة هي الوثائق التي تنتهي بتوقيعين([33]) أو ثلاثة توقيعات([34])، وعثرت على وثيقتين بدون توقيع، الأولى للسلطان عبد الله، وتشير إلى أنه حبس عدة مجانات (ساعات) على المسجد الأعظم بفاس([35])، والثانية للسيد الحاج أحمد بن الدليمي، وتشير إلى وصية بتحبيس جلسة حانوت بعد الوفاة([36])، ووجدت في بعض الوثائق الخاتم أو الطابع([37])..

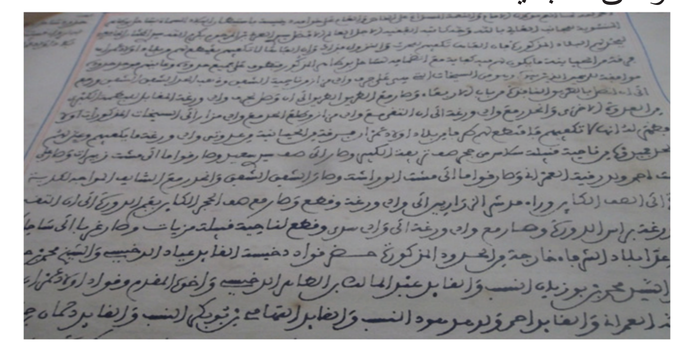
- خلاصة تركيبية

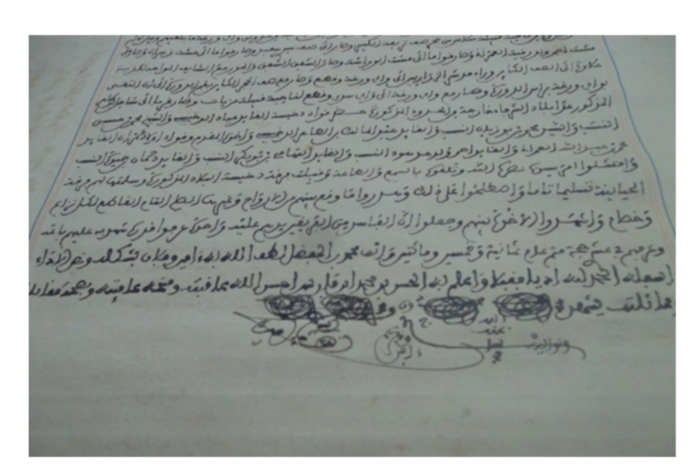
إن الوثيقة الحبسية أصدق في أحداثها وتفاصيلها من باقي مصادر الكتابة التاريخية التي تلزم الباحث في بعض الأحيان بأن يقارن بين عدة نصوص للتأكد من صحة الخبر، وإن لها أهمية بالغة في الكتابة التاريخية. فعلاوة على سردها لتفاصيل الأحداث والوقائع، فهي تتضمن أسماء الحكام والملوك والأمراء المغاربة، وأسماء الموظفين الكبار مثل الوزراء والقضاة والعدول ونظار الأوقاف والعلماء والمدرسين وأئمة المساجد والمؤذنين والمنظفين والمؤقتين، وأسماء الأسر الشريفة والعريقة والتجار، وأسماء الأماكن مثل الأحياء السكنية والدروب والأزقة بكل ما تحتويه من مرافق إدارية وتجارية ودينية وعلمية، وأسماء الجنانات والمغارس وما يرتبط بها من تجهيزات، وأسماء الفلاحين والمعلمين أو القيمين الفلاحيين. وهي معلومات تمكن الباحث من أن يضع

تصميما للمدينة وأحوازها، وأن يرسم إطارا للخريطة الاقتصادية والسياسية والفكرية والدينية والاجتماعية التي كان عليها المغرب خلال الفترة التي تتحدث عنها الوثائق الحبسية...

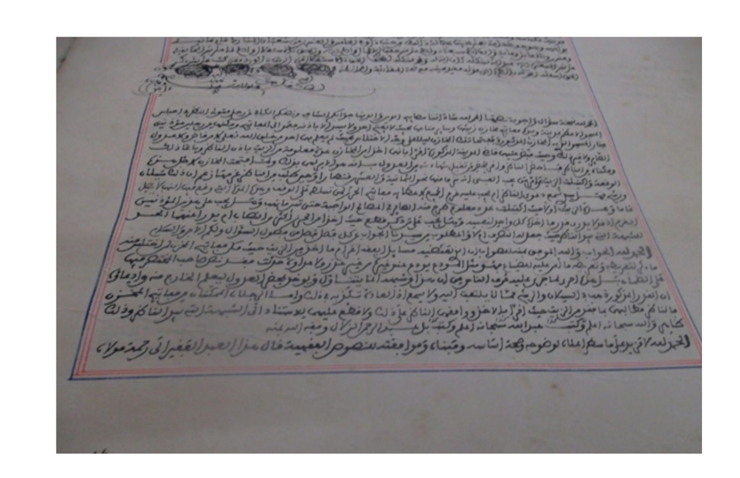
***_ملحق صور بعض**

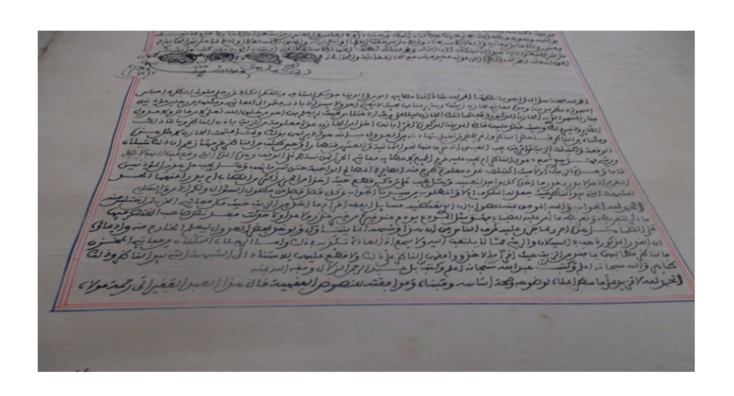
الوثائق الحبسية





وثيقة تسليم محمد بن عبد الرحمان بلاد ساحل بوطاهر لخدامه من قبيلة دخيسة.
(الحوالة الإسماعيلية).





وثيقة نازلة سرقة زيت المسجد الأعظم
(حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩).



وثيقة تحمل الطابع بالأحمر
(حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩).

*- لائحة المصادر والمراجع

_حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩. نظارة أوقاف فاس_المغرب.

_الحوالة الإسماعيلية. نظارة أوقاف فاس_المغرب.

_محمد المنوني:المصادر العربية لتاريخ المغرب من الفتح الإسلامي إلى العصر الحديث. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط_المغرب ١٩٨٣م.

_محمد أبو زهرة:محاضرات في الوقف. دار الفكر العربي، القاهرة_مصر ١٩٧١م.

_بول ديكو:القانون العقاري المغربي (بالفرنسية). طبعة:١٩٧٧م، منشورات لابورت،

_الحسين ريوش:المدينة والبادية المغربية والعلاقة

بينهما في ما بين القرنين:١٦ و١٨م/١٠ه_١٢ه. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة_ المغرب ٢٠١٣م_٢٠١٤م/١٤٣٤ه_١٤٣٥هـ.

الهوامش

١.- يرى محمد المنوني أن الوثائق الحبسية تكشف «عن أسماء الخطط والآثار والأشخاص والأسر... [و] تحتفظ بمعلومات عن النظام الإداري بقطاع الأوقاف وأسماء القائمين بها ومرتباتهم، فضلا عن الأنظمة الدينية والتعليمية والاجتماعية للمساجد والمؤسسات الاجتماعية المندثرة، مضافا لذلك بعض لوائح الكتب الموقوفة على المؤسسات التعليمية، ومجموعات من الفتاوى مذيلة بأسماء المفتين... فضلا عن بعض العادات... [و] صور للأخلاق الشعبية في ميدان البر والإحسان...».

٢.-المصادر العربية لتاريخ المغرب من الفتح الإسلامي إلى العصر الحديث. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط_المغرب، ١٩٨٣م، الجزء:١، ص:٨.

٣.- حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩ _الحوالة الإسماعيلية رقم:٤٦_٤٧_٤٨_٤٩ _حوالة مارستان فاس _الحوالة العبد الرحمانية _الحوالة السليمانية _الحوالة الجديدة لأحباس فاس رقم:٤٥ ح _حوالة مدارس القرويين من رقم:٤٧ إلى رقم:٦١...

٤.- نظارة أوقاف فاس، البطحاء، فاس_المغرب.

٥.- حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩. ص:٧٨.

٦.- المصدر نفسه. ص:٦٠.

٧.- الحوالة الإسماعيلية. نظارة أوقاف فاس_المغرب، ص:١٧٢.

٨.- حوالة أحباس فاس العليا، رقم٤٩:. صص:١٢٤_١٢٦.

٩.- المصدر نفسه. ص:١٢٦.

١٠.- الحسين ريوش:المدينة والبادية المغربية والعلاقة بينهما في ما بين القرنين:١٦ و١٨م/١٠هـ_١٢هـ (أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ). كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة_المغرب ٢٠١٣م_٢٠١٤م/١٤٣٤هـ_١٤٣٥هـ، صص:٥٨_٧٣.

١١.- الحوالة الإسماعيلية. صص:٢٠٧_٢٠٨.

١٢.- حوالة أحباس فاس العليا، رقم:٤٩. ص:١٩٧.

١٣.- المصدر نفسه. ص:٢٠٣.

١٤.- الحوالة الإسماعيلية. ص:٢٣.

١٥.- جاء في إحدى الوثائق الحبسية حول الجلسة ما يلي:»... الحمد لله إن مما شاع وذاع وملأ أوعية الأسماع عند أهل المدينة الفاسية الإدريسية حاطها الله تعالى أمر هذه الجلسة المقررة والثابتة في أصول الأحباس من الحوانيت وأن معناها عند المحققين... هي المنفعة المتملكة بعقد الكراء لكن على التبقية والتأبيد وأصل ذلك مصلحته المرعية في إحداث هذه الجلسة هي أن الذي تملك له الجلسة ويمكن منها يكون على أصلها بمثابة الناظر عليه يقوم بأموره ويحوطه ويناضل عن حقوقه ومرفقه ويسعى في عمارته ويقف لإصلاحه وقوف المالك على ملكه العزيز عليه ويكون مع ذلك متكفلا بوجيبة حقوقه ومرفقه ويسعى في عمارته ويقف لإصلاحه وقوف المالك على ملكه العزيز عليه ويكون مع ذلك متكفلا بوجيبة للحبس على سبيل النصف من التمكين من الوجيبة بلا مماطلة ولا تسويف عمرت الحانوت مثلا أو خلت نفقت أو كسدت كانت مرغوبا فيها أو مرغوبا عنها فلأجل هذه المصلحة التي هي القيام بأمور الأصل وحياطته والتزام وجيبته على الإطلاق أحدثت الجلسة... «.

١٦- المصدر نفسه. ص:١٢٣.

١٧.- المعاوضة هي عقد استبدال ملك محبس بآخر محبس أو استبدال ملك محبس بآخر غير محبس، مثل تعويض مصرية في حوز الأحباس بجلسة حانوت أيضا تابعة للأحباس.

١٨.- المصدر نفسه. ص:٧٧.

١٩.وتعويض جنان الخلادي الذي كان في ملكية محمد المهدي اليزيد بن السلطان محمد بن عبد الله بجنان الدرادر الذي كان في ملكية الأحباس.

٢٠.- المصدر نفسه. ص:٨٧.

٢١.- الاستئجار هو عقد كراء بين طرفين، الطرف الأول هو الأحباس والطرف الثاني هو الشخص المستأجر أو المستفيد، ويكون لمدة معينة وبمبلغ مالي سنوي محدد (وجيبة سنوية). كل عقود الاستئجار التي اطلعت عليها بالحوالات الحبسية تحمل أسماء المستأجرين ومدة الاستئجار وقيمته. على سبيل المثال ورد في أحد العقود ما يلي:»استأجر السيد عبد الرحمن بن السيد أحمد الشريف... جميع البلاد المذكورة والمحدودة... بجميع منافعها ومرافقها وكافة حقوقها لمدة من عشرين عاما تامة... بوجيبة قدرها لكل عام عشرون أوقية... يؤديها وجيبة كل عام آخره...»

٢٢.- حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩. ص:١٩٧.

٢٣.ويمكن أن يكون الاستئجار بين شخصين بالمناصفة بينهما من جهة ومؤسسة الأحباس من جهة ثانية، كما في حالة المستأجرين محمد بن محمد الدخيسي الرشدي الرحوي والحاج محمد بن أحمد بن عبد الله التلمساني اللذين استأجرا جميع الأرض المذكورة لمدة عشرين سنة بقيمة أربعة مثاقيل لكل عام.

٢٤.- حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩. ص:١٩٨.

٢٥.يوقع على عقد الاستئجار الناظر أو القاضي بعد تقييم أهل البصر والمعرفة (المعلمين) للملك المراد استئجاره شريطة ألا يكون فيه بخس أو غبن ضد الأحباس أو شطط وضرر ضد المستأجر، وأن يقبل المستأجر بدفع وجيبة سنوية وغبطة مسبقة للأحباس دون مماطلة أو تأخير مع حقه في الاستفادة من جميع مرافق الملك المستأجر، والتمتع بكافة حقوقه.

٢٦.- المصدر نفسه. ص:١٩٢.

٢٧.- التعويضات التي تعطى مقابل الاستفادة من أراض بورية أو سقوية أو مقابل البناء على مكان ليس لك. فقد ورد أن مجموعة من أهل «البصر العارفين بقيم أراضي البور وقفوا على قطعة أرضية بورية خارج فاس فنظروها نظرا تاما وتطوفوا بها تطوفا شاملا وسئل منهم كم وجيبة استئجارها كل سنة لمن أراد الجزاء عليها مدة من عشرين سنة تامة.»

٢٨.- حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩. ص:١٩٢.

٢٩.وعرف بول ديكو الجزاء بأنه «حق عيني يقبل التصرف فيه بعوض أو بغير عوض بين الأحياء أو بسبب الوفاة، ويسمى الجزاء

أيضا بحق الاستئجار.»
٣٠.- القانون العقاري المغربي (باللغة الفرنسية). طبعة:١٩٧٧م، منشورات لابورت، الفقرة:٧١٠، ص:٤٥١.
٣١.- عثرت في الحوالة الإسماعيلية على وثيقة تحمل عنوان «المسمى في العرف بالمفتاح والغبطة وتاريخ حدوثه»، تحمل تاريخ عام:١٢٧٠هـ_١٨٥٣م.
٣٢.- الحوالة الإسماعيلية. ص:١٨٢.
٣٣.- الهواء هو «الحق المقرر على عمود الهواء فوق مبنى معين، ويقع في الغالب على الأملاك الخاصة في أحياء المدينة القديمة بالمدن المغربية الكبيرة، ويتمتع صاحب هذا الحق العيني بحق إقامة محل فوق المنزل أو فوق المحل المقرر عليه حق الهواء.»
٣٤.- محمد أبو زهرة:محاضرات في الوقف. دار الفكر العربي، القاهرة_مصر ١٩٧١م، المادتان:٨٠٦ و٨٠٨، ص:١١٦.
٣٥.- يقصد أربعة وعشرين ومائة وألفا وهو مكتوب على هامش الصفحة، وورد في متن الوثيقة وفي أسفلها عند الإشهاد والتوقيع.
٣٦.- حوالة أحباس فاس العليا رقم:٤٩. ص:١٢٤.
٣٧.- المصدر نفسه. ص:١٣٢.
٣٨.- المصدر نفسه. ص:١٩٨.
٣٩.- المصدر نفسه. ص:٤٩.
٤٠.- المصدر نفسه. ص:١٣٣.
٤١.- المصدر نفسه. ص:٦٠.
٤٢.- المصدر نفسه. ص:٢٠.
٤٣- المصدر نفسه. ص:٦١.
٤٤.-المصدر نفسه. ص:٧٨. (تشير الحوالة إلى سنة:١١٣٦هـ_١٧٢٣م/١٧٢٤م).
٤٥.- المصدر نفسه. ص:١٩٨.
٤٦.-المصدر نفسه. ص:٦٠.
٤٧.-المصدر نفسه. ص:٧٧.
٤٨.-المصدر نفسه. ص:٦٠. (تؤرخ الوثيقة لعام:١١٣٨هـ_١٧٢٥م/١٧٢٦م).
٤٩.-مثلا الوثيقة التي تذكر الأصول الموقوفة على المساجد خارج فاس.
٥٠-المصدر نفسه. ص:٧٥.
٥١.-ووثيقة «حقيقة الجلسة وجريان العرف بها بفاس.»
٥٢.- المصدر نفسه. ص:١٣٢.
٥٣.- مثل وثيقة الرواتب الخاصة بالقائمين بأعمال المساجد.
٥٤.- المصدر نفسه. ص:٢٩٣.
٥٥.- المصدر نفسه. ص:٤٩.
٥٦.- المصدر نفسه. ص:٥١.
٥٧.- تنظر الصورة في الملحق.



اصدارات





برج بابل والبحث عن الفردوس المفقود
التصور التفكيكي لوظيفة الترجمة

فاضل ثامر

لقد اصبحت الترجمة اليوم عنصراً فعالاً وجوهرياً في الثقافات الانسانية ومثالًا لعملية المثاقفة acculturation وفاعليات التأثر والتأثير والتواصل،وجسراً للحوار والتقارب بين الثقافات واللغات والشعوب .

ومهما قيل عن الترجمة ، عن صدقها او خيانتها ، عن نجاحها او فشلها ، تظل ضرورة ثقافية وتواصلية يومية لا غنى عنها للشعوب والمجتمعات والثقافات ، وبدونها لعاش الناس في جزر او كواكب منفصلة . وعلى الرغم من تعدد التصورات والمنظورات الفلسفية واللسانية والثقافية حول امكانات الترجمة فهي تنحصر بين حدين اساسيين هما :

١-القدرة على الترجمة translatability

٢-استحالة الترجمة non- translatability

٣-المنظورات الوسطية التي تقف بين هذين الحدين المتباعدين .

وتكاد معظم الاتجاهات الحديثة والاكاديمية تؤمن بامكانية الترجمة ، وان كان بعضها يذهب الى ان هذه الامكانية محدودة ونسبية ومقيدة. ولذا فقد اصبحت عند البعض علما يتفرع عن اللسانيات التطبيقية applied linguistics ، وان كان البعض الآخر يرى فيها فنا ، ويتعامل معها الدرس الاكاديمي بوصفها جزءا من برامج الادب المقارن comparative literature .

لكن عددا محددا من الفلاسفة والمفكرين والكتاب في العصر الحديث يذهب الى الحديث عن استحالة او استعصاء الترجمة ومنهم الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا مؤسس الاتجاه التفكيكي في الفكر الحديث deconstruction .ولذا فهو يمنح المترجم حرية مطلقة في التصرف بالنص المترجم انطلاقاً من اعتقاده بعدم وجود نص أصلي.



ونجد ان ديريدا في منظوره لاستحالة الترجمة ينطلق من اسطورة برج بابل كما وردت في " الكتاب المقدس " ومن موقف فلسفي ، فينومينولوجي وربما عدمي في الاصل .

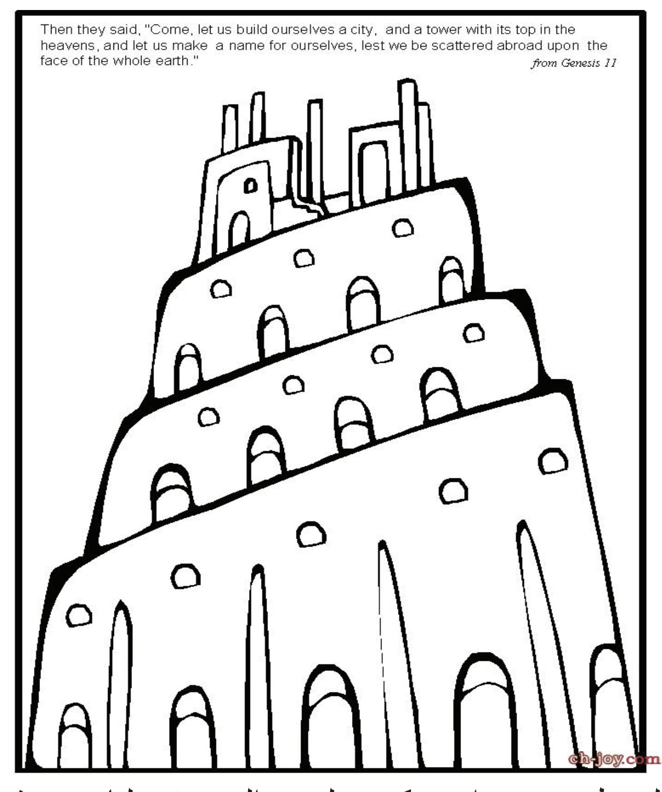
واود ان اتوقف قليلا عن دوافع ديريدا للاستشهاد برواية برج بابل وربطها بفاعلية الترجمة في الثقافة الانسانية،ذلك انه يذهب الى ان هدم برج بابل كان يعني ولادة عملية الترجمة .[١] ولكي نتفهم هذا المنظور لابد لنا من العودة الى مروية او اسطورة برج بابل التي جمعت بين الواقعي الاسطوري . اذ تذهب "الموسوعة العربية الميسرة " الى ان اهل بابل وهم من نسل نوح ، كما ورد في "الكتاب المقدس " ارادوا ان يشيدوا برجا يصعد الى عنان السماء ، فعوقبوا ببلبلة السنتهم ، ولم يفهم بعضهم بعضا ، مع انهم كانو يتكلمون لغة واحدة .[٢]

وتشير احدى الموسوعات المتخصصة بالميثولوجيا الى ان بابليون او بابل كما وردت في الكتاب المقدس هي مدينة تقع في بلاد ميسو بوتميا (مابين النهرين) وهي عاصمة للدولة البابلية ،تقع على ضفتي نهر الفرات ، قريبا من مدينة الحلة الحالية وسط العراق على مسافة خمسين ميلا من بغداد .[٣]

ويقدم الباحث بيلافسكي تفصيلات وشروحات موسعة عن البرج وزقورته حيث كان يسمى (اتيمينانكي) اي بيت حجر الزاوية للسماء والارض . اما المعبد الرئيس لبابل فكان يسمى بالسومرية "اساكيلا " اي البيت الذي يرفعون فيه الراس للسماء وهو مسكن الاله (بيلا مردوخ) واسرته .ويعتقد بيلا فسكي ان اليهود قد فسروا بطريقتهم وظيفة برج بابل كما ورد في سفر التكوين [٤] اي انهم اخطاؤا فهم الوظيفة المناطة بالبرج واسطروها ، بما ينسجم وسفر التكوين التوراتي.

وتشير موسوعة "الويكبيديا " الالكترونية الى ان برج بابل بني في مدينة بابل في بلاد ما بين النهرين " العراق حاليا"حيث كان يدورفي خلد بنائيه ان يوصلوه الى السماء ، لكن الرب فرق الالسن اي بلبها ليمنعهم من تحقيق امنيتهم ، وشتتهم في مشارق الارض ومغاربها .

وقد بحث جميع الباحثين والرحالين عن برج بابل، وغالبا ما خلطوه ببرج نمرود في بورسيبا التي كان يقيم فيها الاله نابو ابن مردوخ .وقد كان يعتقد ان البرج مدور اي لولبي الا ان الاقمار الصناعية الروسية عندما صورت الموقع المفترض وجدته مربعا . وبذل الرسامون في العصور



الوسطى مجهودات كبيرة لرسم البرج تخييليا ، حيث يعتقد بوجود برج كبير طويل وعريض له قاعدة تبلغ اثنين وتسعين مترا وترتفع وسطه محطة ومقاعد للاستراحة يجلس عليها الذين يرتقونه [٥]، ومن هنا نجد ان هناك اصولا تاريخية واركيولوجية تشير الى وجود البرج،لكن هذا البرج قد اكتسب وظيفة أسطورية من خلال الوظيفة الافتراضية التي نسبت له . ولذا يختلط في ذلك التاريخي بالميثولوجي . ويبدو ان سفر التكوين في الكتاب المقدس هو المصدر المعتمد للحديث عن وظيفة البرج وتحديدا مسألة اللعنة التي حلت بالبنائين الذين تبلبلت السنتهم بعد ان كانو يتكلمون لغة واحدة مما امتنع عليهم التواصل ،وبالتالي نشأت الحاجة الى الترجمة .

فقد جاء في الاصحاح الحادي عشر من سفر التكوين ما يلي :"وكانت الارض كلها لسانا واحدا ولغة واحدة . وحدث في ترحالهم شرقا انهم وجدوا بقعة في ارض شنعار وسكنوا هناك وقال بعضهم ... هلم نبن لانفسنا مدينة وبرجا راسه بالسماء ونصنع لانفسنا اسما لئلا نتبدد على وجه كل الارض .فنزل الرب لينظر المدينة والبرج اللذين كان بنو آدم يبنوهما . وقال الرب هو ذا شعب واحد ولسان واحد لجميعهم. وهذا ابتداؤهم بالعمل والآن لا يمتنع عليهم كل ما ينوون ان يعملوه .هلم ننزل ونبلبل

هناك لسانهم حتى لا يسمع بعضهم لسان بعض .فبددهم الرب من هناك على وجه كل الاض ،فكفوا عن بنيان المدينة . ولذا دعي اسمها بابل لان الرب هناك بلبل لسان كل الارض . ومن هنا بددهم الرب على وجه كل الارض "(٦)

انطلاقا من هذه الواقعة التاريخية المؤسطرة ينطلق ديريدا لبلورة منظوره عن الترجمة والذي يرى فيه من خلال قراءة تاويلية وفلسفية وفينومينولوجية ان " تبلبل " او بلبلة confusion الالسن يمثل تاريخ ولادة الترجمة ، وهو يدعم ذلك بموقف فلسفي سابق وسم فكر ما بعد الحداثة post –modernism بشكل عام والتفكيكية بشكل اخص .

ويحتفي ديريدا بشكل خاص بفكرة بلبلة الالسن وتعدد اللغات لانه يرى فيها مصداقا لنظريته الفلسفية التي ينفي فيها وجود اي نص اصلي ، لان كل نص يحيل الى سابق. ولذا فالتعدد في المعاني والتعدد في الالسن هو القاعدة .ومن هنا فهو يعارض المقولات الاكاديمية التي تتحدث عن الامانة والدقة ونقل معنى لغة المصدر source language الى لغة الهدف target language ويمنح المترجم حرية مطلقة ولا محدودة في التصرف بترجمة النص ما دام لايوجد نص اصلي يعد مرجعية نهائية وثابتة يركن اليها.

ومن الضروري التذكير ان منظور ديريدا هذا حول الترجمة كان قد برز من خلال مقالته " ابراج بابل Towers of Babel التي نشرها عام ١٩٨٥ والتي كان يناقش فيها رأي المفكر الالماني والتربنيامين احد مفكري مدرسة فرانكفورت الالمانية الذي سبق له وان نشره في عشرينيات القرن الماضي تحت عنوان "مهمة المترجم " The Task of the Translator .

ونلاحظ من الناحية الفلسفية ان ديريدا من الفلاسفة الذين ينفون امكانية الوصول الى الحقيقة او اليقين ، او الاصل الواحد فهو ضد الواحدية والمركزية ، ومع التعددية والتكثر وبالتالي مع التبلبل والحيرة bewilderment لانه ببساطة يتحاشى الجزم في اي شي ويفضل دائما ان يرجئ المعنى ،ولهذا اجترح مصطلحا فلسفيا اشكاليا جديدا اشتقه من مصطلح الاختلاف difference لكنه غير حرف ال e الاصلي الى a فاصبح المصطلح الجديد difference والذي حار المترجمون في ايجاد المقابل ترجمي له . فهناك من اكتفى بمصطلح " الاختلاف " نفسه ، لكن البعض الاخر ادرك ان هذا المصطلح ينطوي على تاجيل او ارجاء فطرحوا فكرة " الارجاء " بديلا جديدا ، لكن طرفا ثالثا فضل الدمج من المصطلحين فاطلق عليه مصطلح "الاختلاف المرجئ " [٧] وتكاد معظم كتابات ديريدا تدور حول هذا المفهوم وبشكل خاص في كتابيه " "الكتابة والاختلاف "و"في علم الكتابة "المترجمين الى العربية من قبل اكثر من مترجم .

ويركز ديريدا من خلال هذا المفهوم الفلسفي ، على ان من الصعب ، بل من المستحيل الوصول الى المعنى او الحقيقة او الاصل الواحد ، لذا يظل كل شي مرجأ وهوما دفعه الى التبشير بفكرة "بلبلة "الالسن لانه يؤمن بالتعدد اللانهائي للمعاني وللحقيقة ، وهو يذهب مثلما يذهب الصوفيون الى الاعتقاد ان الحيرة اخلص سبيل الى الحقيقة .[٨] وبذا تصبح البلبلة او الحيرة حالة مرغوبا فيها [٩] بل هو يفضل ما يختلف بعضه ، عن بعض الذي يتجمع بعضه الى بعض .فالشظايا اهم بكثير من الكل ، والمتعدد افضل من الواحد .[١٠] وهو في كل ذلك يسعى الى انكار اسبقية الوحدانية او الكلية الاصلية او الجوهر البكر على المتكثر . [١١]

ويكاد ديريدا ان يضعنا في حالة عماء لانه ينكر امكانية الوصول الى اي حقيقة موضوعيه ، لان " تأبي الحق عن التعين ، وتأبيه على اتخاذ صورة واحدة دائمة هو ما يجعله ممتنعا على التصور ".[١٢] ويتهم ديريدا القائلين بوجود نص اصلي بالانسياق وراء مفهوم افلاطوني ميتافيزيقي غيبي .

" ان القائلين بان هناك نصاً اصلياً واخر تابعاً له ينسون انه حتى ما يسمى بالنص الاصلي ليس اصليا ، وانما هو نص تابع لنص سابق له ، ذلك ان مفهوم الاصلية هو مفهوم ميتافيزيقي غيبي في اساسه .[١٣]

وهكذا انطلاقا من مفهوم " الاختلاف المرجئ" يعلن ديريدا ان " البلبلة محايثة في النظام ، وتعطيه معناه "[١٤] وهي وان كانت تبدو عقابا يسلطه الله على من ارادوا التخلص من بلبلتهم ، الا انها تنطوي على رغبة في تحقيق السلام الحقيقي والسبيل الوحيد الى استقبال الآخر دون عنف "[١٥]

ويعترف ديريدا لاحقا ان "الاختلاف المرجئ " ذاته ضرب من اللعب وليس موجودا خفيا مستوراً.[١٦] ولذا

فهو يرفض تقديم اي تعريف واضح لما يعنيه بمفهوم الاختلاف المرجئ ، فلا يدخل مباشرة الى تسمية او تعريفة ويفضل اتباع طريقة ملتوية ،هي طريقة الاستدلال والتلميح والسلب او النفي .(١٧)

لم يكن ديريدا الوحيد الذي احتفى ببرج بابل ، اذ احتفى به معظم الدارسين والمترجمين والنقاد الغربيين ومنهم الناقد جورج شتاينر في كتابه " في مدار بابل" After Babel الصادر عام ١٩٧٥.

وهو أيضاً عرض لوظيفة الترجمة انطلاقا من الرواية الاسطورية لبرج بابل والتي مهدت الطريق امام الترجمة بوصفها حاجة انسانية تواصلية ضروريةٍ وهو يعارضِ التأويلِ التوراتي الذي يعد هدم البرج لعنةً بل يراه نعمة وبركةً لأنه فتح آفاقاً عريضة أمام الترجمة. ويرى شتاينر ان الترجمة فعالية تاويلية ولذا فهي ليست علما ، وانما هي فن ، واقترح اعتماد اربع حركات اساسية لتحقيق عملية الترجمة :هي الوثوقية والمكافأة وهما ترتبطان بلغة المصدر SL والايحائيية والتجسد وهما تتعلقان بلغة الهدف TL .(١٨)

وكانت دراسة والتر بنيامين عن " مهمة المترجم " المنشورة عام ١٩٢٣ قد حفزت ديريدا كما اشرنا سابقا ، الى تطوير منظوره حول الترجمة لانها احتوت على اراء وايماضات مهمة . فقد كان يعتقد ان الاصل بمثابة " فردوس مفقود " ويذهب الى القول ان وحدة الاصل فردوسيه ، تحل لغتها السحرية محل الشكل والمحتوى معا . (١٩) كما تنفصل

الدوال انفصالاً آثما عن مدلولاتها ، ولا يتزامن الكلام مع معناه . وكان بنيامين يعتقد ان المترجم كيان يتموج خارج شئ يحاول استنساخه دون امل ، ذلك ان الترجمة ، على خلاف العمل الادبي ، لا تجد نفسها في وسط غابة اللغة بل على حافتها الخارجية المشجرة ،في مواجهتها وتمر بها ،دون ان تلجها ، فتستهدف الترجمة بلغتها الخاصة المكان الوحيد الذي يقدر عنده الصدى على ترجيع صدى العمل في لغته الاجنبية .اي ان صوت المترجم عند بنيامين هو صدى الاصل فالمترجم لا الاصل هو مصدر الصدى كما ان الهوة النافية السلبية بين النص الاصلي والترجمة لا يمكن عبورها .(٢٠)

ويستخدم والتر بنيامين لغة شعرية وهو يتحدث عن طبيعه الترجمة فيصفها بانها زهرة الاصل او شبح او فكرة طارئة بعد الاصل . فالترجمة بوصفها عملية اتباع او نافذة مفتوحة على الاصل أو شظية من شظايا زهرية مهمشة . ويخلص والتر بنيامين الى ان الترجمة هي " تشبيه الصدى".(٢١)

وسبق للشاعر الامريكي ازارا باوند وان دافع عن اسلوبه في الترجمة الذي بدا لبعض الدارسين بعيدا عن الدقة والتقيد بالنص الاصلي ، فطرح مفهوم "احياء النص" بما يتضمنه من تصرف واسع وبعد عن المحاولة المجردة لاستعادة ذلك النص استعادة دقيقة . واكد ان ماكان يقوم به لم يتضمن اي نوع من الترجمة ، ناهيك عن الترجمه الحرفية وكانت مهمته هي اعادة انسان الى الحياة (٢٢)

ومعروف ايضا لدى معظم المترجمين رأي الشاعر الانكليزي درايدن في ترجمته لملحمة فيرجيل "الاينائذة" الذي قال في تقديمه للترجمة : "نظل عبيدا يعملون في حقل انسان اخر نزرع العنب ، ولكن النبيذ لصاحب الارض " .(٢٣)

وظهرت طيلة العقود الاربعة الاخيرةالكثير من الحوارات الخصبة حول موقف التفكيكين من الترجمة ، وبرز انصار ومعارضون لهذا الموقف . فقد ذهب الناقد ابرامز الى اتهام الكثير من التفكيكيين وبشكل خاص ديريدا بانهم يلحقون الضرر بالنص الاصلي ووصف نظرية دريدا بانها انتحارية ، بمعنى انها تضع حدا لنهايتها. (٢٤).

لكننا وجدنا من الجانب الاخر ، بعض المدافعين عن المنظور التفكيكي ومنهم الباحثة كاثلين ديفيز Cathleen Davis في كتابها التفكيك والترجمة Deconstruction and Translation ، الصادر عام ٢٠٠١ ،اذ تحاول هذه الباحثة الدفاع عن منظور ديريدا في الترجمة وتتفق معه في انه ما دام لا يوجد أي اصل ، وأي معنىً متعال ، فلا يوجد مصدر نصي ثابت ، ولا يحق لنا الحديث بعد ذلك عن الترجمة بوصفها تحويلا او نقلا . وتخلص هذه الاكاديمية الى أن جوهر عملية الترجمة يكمن في كونها عملية توسع او افاضة elaboration .(٢٥)

كما وجدنا باحثا صينيا هو (يوجيانغ) بدافع بقوة عن منظور ديريدا في الترجمة ويتفق مع ديريدا في ان حدود المعنى غامضة وليست قاطعة ، كما يذهب الى القول بان الغموض خاصية داخلية للغات الطبيعية بسبب التداخل بين الكلمات والمفاهيم في الدرجة والرتبة . ويرى هذا الباحث الصيني انه لا توجد معايير ثابتة ونهائية لتقويم الترجمة وان الترجمة بطبيعتها يجب ان تكون تعدديةPluralistic وخلص الى القول ان حياة

النصوص الاصلية تعتمد على القراء والمترجمين ، اذ تعطي الترجمة والقراءة حياة (بعد الحياة) للنصوص الاصلية ، لان النصوص الاصلية (المصدر) ميتة دونما ترجمة .(٢٦)

ولايمكن تجاوز ما قدمه الفيلسوف والمفكر الفرنسي بول ريكور حول وظيفة الترجمة والتي بلورها في كتابة "حول الترجمة On Translation حيث ينطلق ريكور من منظوره التاويلي الفلسفي المعروف في التعامل مع وظيفة الترجمة لنقل المعنى من لغة الى اخرى ، ومن ثقافة الى اخرى . ويؤمن ريكور بامكانية البحث عن مكافئ بلا هوية ، للحصول على نظرة غير هيراركية للثقافات (٢٦) .

كما يطلق ريكور على عملية التوسط بين اللغات ب "الضيافة اللسانية " ويقصد بها عملية جعل لغتين تتواصلان مع بعضهما دونما انتهاك violation لكرامة اي من اللغتين . ومن هنا نجد ان موقف ريكور التاويلي ، الفينومينولوجي الذي يلتقي فيه مع جاك ديريدا لا يدفعه الى التطرف الذي وصل اليه ديريدا ومعظم التفكيكيين من عملية الترجمة .(٢٧)

ولاتخلو الثقافة العربية من اصداء متباينة لموقف ديريدا الفلسفي التاويلي من قضية الترجمة ، وان كان اهتمام معظم الدارسين والاكاديميين والنقاد والعرب منصرفا اساسا الى قراءة المنظور الفلسفي لفلسفة جاك ديريدا التفكيكية .ويمكن ان نشير هنا الى موقف واحد من المفكرين العرب الذين عنوا – ضمن اهتمامات فلسفية خصبة – بالمنظور التفكيكي في الترجمة ونعني به عبد السلام بنعبد العالي .

تتضح الاصداء التفكيكية واضحة في منظور عبد السلام بنعبد العالي لوظيفة الترجمة ،كما يذهب الى ذلك محمد احمد النبكي اذ يرى ان موقف عبد السلام بنعبد العالي ينخرط ضمن مسعاه للشروع في مجاوزة الميتا فيزيقيا ،لذا فهو يعارض الفهم الذي ينظر للترجمة بوصفها نقلا للمحتوى الدلالي ، من شكل في الدلالة الى شكل اخر مع الاخلاص لروح النص المترجم وعدم خيانته . لان هذه العملية تشكل جوهر البنية "الافلاطونية للميتافيزيقيا "(٢٨) ويركز الباحث على ربط بنعبد العالي بين التاويل والترجمة " التي دفعت بديريدا لتوظيف مصطلح التحويل Transformation (٢٩) بدل مصطلح الترجمة translation .ويذهب بنعبد العالي الى النظر الى ماهية الترجمة كعملية تحويل لاتاتي لمطابقة الاصل وقهر الاختلاف ، اذ لولا الاختلاف والتعدد لما كانت الترجمة ضرورية اوممكنة ،ويستشهد بنص لديريدا يقول فيه عن الكتابة الجديدة :"ان الكتابة الجديدة يجب ان تلعب اللعبتين معا :وهذا يعني انها ينبغي ان نتكلم عدة لغات ،وان تنتج نصوصا متعددة في ذات الوقت . ويتحدث بنعبد العالي عن المترجم بوصفه مبدعا لا يقل اهمية عن المؤلف ،وهو يرى (٣٠) ان الترجمات المتعددة للنص الواحد في اللغة نفسها وفي الفترة نفسها كما يحدث في ساحاتنا العربية راهنا هونوع من ترويض اللغة المترجمة وتمرينها وتعويدها لغة الحداثة ، كأن الترجمة لا تريد ان تقدم النص المترجم الى القارى العربي ، وانما تتغيا هذا الترويض فحسب (٣١) .

شخصيا اعتقد ان من حق جاك ديريدا بوصفه فيلسوفا حداثيا يمثل امتدادا للارث الفينومينولوجي في الفلسفة الذي يمتد الى هوسرل وهايدغر ويفيد بدرجة كبيرة من نيتشة ان يبلور موقفا فلسفيا رافضا للميتافيزيقيا الافلاطونية وفي الوقت الحاضر يكشف عن وجه من وجوه اللا ادورية والعدمية واللايقين التي ترفض سلطة العقل والمنطق والحقيقة وتلتقي إلى حد كبير مع مفاهيم نظرية الفوضى الخلاقة في السياسة التي تمد جذورها في فيزياء (الكوانتم)الكم ونظريات الحركة العشوائية لمكونات الذرة في الفيزياء وتتخذ مظاهر مختلفة في فكر ما بعد الحداثة .

وفي حق ديريدا ان يتقاطع مع البنيويين الذين يبحثون دائما عن بنية او مركز في النص ، وان يقول بانتفاء وجود مركز واحد او بنية متعينة ويكشف عن تناقضات هذه النصوص المختلفة، لكن ليس من حقه ان يعمم ذلك بشكل عام على عالم الترجمة . اذ لو قبلنا بمنظوره لحصلت فوضى لا نهاية لها . ماهو ياترى مصير الاتفاقيات الدولية والعقود التجارية والمصرفية ووثائق الزواج والطلاق والتعاملات الاجتماعية المختلفة . بالتاكيد ستعم الفوضى وتغيب الحقيقة ويختفي النص الاصلي . ربما بالامكان الافادة من بعض افكار ديريدا في الترجمة في توسيع حرية المترجم عند ترجمة النصوص الادبية الابداعية ولكن دون فتح باب الحرية بصورة مطلقة،والابتعاد عن جوهر نص اللغة الاصلية . واذا كان لا بد وان نوافق ديريدا على هامش الحرية المفتوح بلا نهاية للمترجم الذي يمنحه حق القراءة التاويلية للنصوص التي يترجمها فحري بنا ان نعد النصوص المترجمة نصوصا جديدة او ثالثة قائمة على التصرف والترجمة . فيقال هذه ترجمة

تاويلية ، او ترجمة بتصرف ، يتحمل المترجم مسؤوليتها ، ولا يمكن ان تنسب كلياً الى مؤلف نص اللغة الاصلية . وربما هذا هو ما دفع بباحث عربي آخر هو بلعابد عبد الحق الى الاعتراف ان نفي الاتصال بالنص الاصلي وقيام الترجمة على الاختلاف وبالتالي فرض غرابة النص المترجم سيقود الى نشوء لغة ثالثة هي اقرب الى اللغة الكبرى المتخفية ، او تلك الكينونة المنسية التي ينشدها هايدغر دائما [٣٢].

ومن هنا نرى ان منظور ديريدا ربما يشجع المترجم على الابتعاد عن الترجمة الحرفية ، وعن التصلب ، ويدفعة الى اعتماد لغة شخصية وذاتية لا تخلو من الشعرية والذوقية والانطباعية ، لكن كل ذلك يجب ان لايتم ذلك على حساب ماهو جوهري ومعرفي ومعلوماتي في النص الاصلي . وان شاء المترجم ان يندفع نحو الفضاءات القصوى اللامحدودة لحرية الترجمة لانشاء " نص ثالث فعليه ان يشير صراحة الى انه يتقصد تقديم ترجمة تاويلية خاصة او ترجمة بتصرف يتحمل مسؤولية دلالا تها الجديدة بعيدا عن لغة النص الاصلي (المصدر).

الهوامش :

١-الموند ، ايان "التصوف والتفكيك : درس مقارن بين ابن عربي ودريدا " ترجمة وتقديم :حسام نايل ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١١ ،ص٩٨.

٢-الموسوة العربية الميسرة " دار نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت ١٩٨٧ (ج١) ص ٣٤٤.

3-The new century handbook ,by(Catherine B Avery).
new york 1962 , p2o6

٤-بيلا فسكي ،ف،أ." اسرار بابل " ترجمة رؤوف موسى جعفر الكاظمي ، دار المامون ، وزارة الثقافة ، بغداد، ٢٠٠٨ ص ١٩٣- ١٩٧ .

٥-"ويكبيديا " العربية- الانترنيت مادة " برج بابل .

٦-"الكتاب المقدس " ، سفر التكوين ، منشورات " نداء الرجاء ،.شتوتغارت ، المانيا ، طبع في فلنلندا ،١٩٩٣ ترجمة فان دايك والبستاني ، ص١٦ .

٧-الموند ، ايان "التصوف والتفكيك "ص ٨٥ .

٨-المصدر السابق ،ص ٨٥.

٩-المصدر السابق ،ص٨٦.

١٠-المصدر السابق ،ص ١٠٧-١٠٨ .

١١-المصدر السابق ،ص ١٠٨ .

١٢-المصدر السابق ،ص ٧٠.

١٣-الرويلي ،دميجان و د.سعد البازعي "دليل الناقد الادبي "المركز الثقافي العربي ، بيروت (ط٥)٢٠٠٧ ص ١٦٢.

١٤-الموند ،ايان " التصوف والتفكيك "ص ١٠٢ .

١٥-المصدر السابق ،ص١٠٧ .

١٦-المصدر السابق ،ص ٧١.

١٧-المصدر السابق ،ص ٧٢.

١٨-عز الدين ،حسن " الروح النهضوية لعصرنا رحلة المثقف جورج شتاينر "جريدة القبس الكويت ٢٠١٢\١١\١

١٩- الموند ، ايان " التصوف والتفكيك ،ص٢٢٠

٢٠-المصدر السابق ،ص ٢١٩-٢٢٠

٢١-المصدر السابق ، ص ٢١٨.

٢٢-الرويلي ،د.ميجان ود.سعد البازعي "دليل الناقد الادبي " ص١٦٣

٢٣- المصدر السابق ،ص١٦١

٢٤- البنكي ، محمد احمد ، "دريدا عربيا :قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي"،البحرين،ص ٣٦٢.

25-Davis , Cathleen ,Deconstruction and Translation ,on internet :St Jerome publishing

26-Jiang ,Yue, Deconstruction Translation The-.ory , on internet

27-Taylor , james ,the new arcadia review vol.4,2011, on the intenet

٢٨-"ديريدا عربيا : قراءو التفكيك في الفكر النقدي العربي (ط١) مملكة البحرين وزارة الثقافة ، ص ٣٠٢

٢٩-المصدر السابق، ٣٠٤

٣٠-المصدر السابق ، ص٣٠٥

٣١-المصدر السابق ،ص٣٠٥

٣٢-عبد ، الحق بلعابد " الترجمة ذلك الخطاب المرتحل "، الانترنيت.



نظريــة النــص



•تأليف: رولان بارث Roland Barthes
•ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، أستاذ الألسن وعلم الترجمة، المعهد العالي الدولي للسياحة، طنجة، المغرب

•المصدر: موسوعة Encyclopeadia Universalis، طبعة ١٩٨٩، باريس، جـ ٢٢، ص٣٧٠ ــ ٣٧٤

ما هو النص بالمعنى الشائع؟ هو المساحة الظاهراتية للأثر الأدبي؛ هو نسيج الكلمات المستعملة في الأثر والمنسقة بالشكل الذي يجعلها تفرض معنى قارا وفريدا قدر الإمكان. بغض النظر عن الطبيعة الجزئية والمتواضعة للمفهوم (لأنه في نهاية المطاف، ليس إلا مادة تُدرك بحاسة البصر)، فإن النص يساهم في السمو الروحي للأثر، الذي يشكل سادنه البسيط ولكن الضروري. مرتبط جوهريا بالكتابة (النص هو ما هو مكتوب)، ربما لأن رسم الحروف ذاته، على الرغم من أنه يظل خطيا، يوحي أكثر مما يوحي به القول، مشبكة نسيج (لأن النص في الاشتقاق يعني «نسيج») هو الذي يؤمن للأثر ضمان الشيء المكتوب ويجمع له وظائف الحماية: من جهة، الاستقرار واستمرارية التدوين الموجه لتصحيح هشاشة والتباس الذاكرة؛ ومن جهة أخرى، شرعية الحرف، أثر غير قابل للتجريح، لا يمحى، كما يعتقد، للمعنى الذي وضعه فيه المؤلف بشكل مقصود. النص هو سلاح ضد الزمان، النسيان، وضد مكر القول الذي يتناقل بسهولة، يتآكل ويتنكر. مفهوم النص مرتبط إذا تاريخيا بعالم متكامل من المؤسسات: القانون، الدين، الأدب، التعليم. النص هو مادة أخلاقية: هو المكتوب بالشكل الذي يشارك به في العقد الاجتماعي؛ يُخْضَع له، يتطلب الالتزام به واحترامه، ولكن بالمقابل يطبع اللغة بخاصية لا تقدر بثمن (وهي خاصية لا يملكها جوهريا): السلامة.

١. أزمة العلامة

من وجهة النظر الإبستمولوجية، فإن النص، في هذا التصور الكلاسيكي، ينتمي لمجموع مفهومي تشكل العلامة مركزه. بدأنا نعرف اليوم بأن العلامة هي مفهوم تاريخي، أداة تحليلية، (وحتى إيديولوجية)، نعرف بأنه توجد حضارة للعلامة، هي الحضارة الغربية، حضارة رواقيي منتصف القرن العشرين. مفهوم النص يقتضي أن الرسالة المكتوبة ممفصلة مثلها مثل العلامة: من جانب الدال (مادية الحروف وتسلسلها في كلمات، في جمل، في فقرات، في فصول)، ومن جانب آخر المدلول، معنى في نفس الآن أصلي، مُتواطئ عليه ونهائي، محدد من قبل تقويم العلامات التي تحمله. العلامة الكلاسيكية هي وحدة مغلقة، يحصر إغلاقها المعنى، يمنعه من الارتعاش، من الانشطار، من الشرود، نفس الشيء بالنسبة للنص الكلاسيكي: يُسَوِّر الأثر، يربطه بحرفه، يشده إلى مدلوله. يُلْزِم إذا بتوفر نوعين من أنواع العمليات، موجهة لإصلاح الثغرات التي يمكن أن يُلحقها ألف سبب (تاريخي، مادي، إنساني) بكمالية العلامة. هاتان العمليتان هما الترميم والتأويل.

باعتباره مؤتمن على مادية الدال (نظام ودقة الحروف)، فإن النص، إذا حصل وأن ضاع أو لحقه تلف لسبب من الأسباب التاريخية، يطلب العمل على استرداده، ترميمه. في حال مثل هذا يتحمل أمره أحد العلوم، الفيلولوجيا، وإحدى التقنيات، نقد النصوص؛ ولكن ليس هذا كل ما في الأمر، الدقة الحرفية للمكتوب التي تحدد من خلال مطابقة صيغه المتوالية مع صيغته الأصلية، تمتزج مجازا مع دقته الدلالية: في الفضاء الكلاسيكي يستنبط قانون للمدلول من قانون الدال (والعكس بالعكس)؛ يتطابق القانونان مع بعضهما ويكرس أحدهما الآخر: تجد حرفية النص نفسها وقد ائتُمنت على أصله، على قصديته وعلى معنى قانوني يتعلق الأمر بالحفاظ عليه أو العثور عليه من جديد. يصبح النص حينها مادة كل الهيرمنوطيقات؛ من «ترميم» الدال، يتم الانتقال طبيعيا إلى التأويل القانوني للمدلول: النص هو اسم الأثر، مادام مسكونا بمعنى واحد ووحيد، معنى «حقيقي»، معنى نهائي؛ هو هذه «الأداة» العلمية التي تحدد سلطويا قواعد قراءة ثابتة.

من الواضح، أن هذا التصور للنص (تصور كلاسيكي، مؤسساتي، متداول) مرتبط بميتافيزيقا،ميتافيزيقا الحقيقة. بقدر ما يوثق القَسَم القول، يوثق النص المكتوب: حرفتيه، أصله، معناه، أي «حقيقته». كم من المعارك خيضت، منذ قرون، من أجل الحقيقة، وأيضا كم من المعارك خيضت، في نفس الوقت، باسم معنى ضد آخر، كم من أشكال القلق أمام تقلب العلامات، كم من قواعد في محاولة لتثبيتها هي بالتأكيد نفس الحكاية، دامية في بعض الأحيان، دائما حامية الوطيس، تلك التي ربطت بين الحقيقة والعلامة والنص. ولكن نفس الأزمة، ستكشف عن نفسها أيضا خلال القرن التاسع عشر في ميتافيزيقا الحقيقة (نيتش) والتي وجدت اليوم طريقها إلى نظرية اللسان والأدب، من خلال النقد الأيديولوجي للعلامة وحلول نص جديد محل نص الفيلولوجيين القديم.

الألسنية هي التي فتحت أبواب هذه الأزمة. بشكل ملتبس (أو جدلي)، فإن الألسنية البنيوية كرست علميا مفهوم العلامة (الممفصلة في الدل والمدلول) والتي يمكن اعتبارها نهاية ناجحة لميتافيزيقا المعنى، حصل ذلك في الوقت الذي أجبرت فيه، بإمبرياليتها ذاتها، على تحويل وتفكيك وبلبلة جهاز المعنى. في أوج عز الألسنية البنيوية (حوالي ١٩٦٠) سيشرع باحثون جدد، متخرجون في غالب الأحيان من الألسنية، في الحديث عن نقد العلامة وعن نظرية جديدة للنص (ذلك الذي كان يسمى أدبيا في الماضي).

كان دور الألسنية، في هذا التحول، ثلاثيا. أولا، باقترابها من المنطق، في اللحظة التي أصبح التفكير فيه مع كارنابور وسيلوفيتز نشتاين وكأنه لغة، سَتُعَوِّد البحث على تعويض معيار الحقيقة بمعيار الصحة، وعلى إخراج اللغة من التصديق على المحتوى، والتوجه نحو اكتشاف الثراء والفكر الدقيق وإذا أمكن القول، لا نهائية التحولات التي تلحق الخطاب: عبر ممارسة الشكلنة، سينجز تمرين طويل على الدال وعلى استقلاليته وسعة انتشاره. ثم بفضل أعمال حلقة براغ وياكوبسون، حصل تجاسر في تعديل تقسيم أنواع الخطاب: جزء كبير من الأدب انتقل نحو اللسانيات (على مستوى البحث وكذلك على مستوى التدريس) تحت اسم الشعرية (انتقال اقتنع بول فايري بضرورته) وأفلت بذلك من السلطة القضائية لتاريخ الأدب، الذي كان يتصور كتاريخ بسيط للأفكار والأجناس. أخيرا، السيميولوجيا، مبحث جديد طرحه سوسير منذ بداية القرن والذي لم يباشر تطوره إلا مع بداية الستينيات، واتجه أساسا، على الأقل في فرنسا، نحو تحليل الخطاب الأدبي. تقف الألسنية عند حدود الجملة وتصف بشكل جيد الوحدات التي تشكلها (سانتغم، مونيم، فونيم)؛ ولكن ما وراء حدود الجملة؟ ما هي الوحدات البنيوية للخطاب (إذا صرفنا النظر

عن التقسيمات المعيارية للبلاغة الكلاسيكية)؟ وجدت السيميوطيقا الأدبية هنا نفسها في حاجة لمفهوم النص، وحدة خطابية أعلى من الجملة أو داخلة فيها، والتي هي دائما مختلفة بنيويا عنها. «مفهوم النص لا يقع على نفس مستوى مفهوم الجملة [...]؛ بهذا المعنى، فإن النص يجب أن يميز عن الفقرة، وحدة مطبعية من عدة جمل. يمكن للنص أن يطابق جملة كما يمكن أن يطابق كتابا بكامله؛ [...] يشكل نظاما لا يجب أن يتطابق مع النظام اللساني، ولكن أن تقوم بينهما علاقة: علاقة تجاور وتشابه في نفس الآن» (تودوروف).

النص في السيميوطيقا الأدبية بمعناها الحصري هو نوعا ما الوعاءالشكلي للظواهر اللسانية. إنه على مستوى النص حيث تدرس دلالية المعنى (وليس فقط التواصل) والتركيب السردي أو الشعري. هذا التصور الجديد، القريب بشدة من البلاغة قياسا بقربه من الفيلولوجيا، يريد لنفسه مع ذلك أن يكون خاضعا لمبادئ العلم الوضعي: يدرس النص في ذاته لأنه يمتنع عن كل إحالة إلى المضمون وإلى المحددات (السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية)، ومع ذلك كشيء خارجي، لأن النص، كما يحصل ذلك في باقي أنواع العلوم الوضعية، ليس إلا مادة، خاضعة للتفتيش عن بعد من قبل ذات عالمة. لا يمكننا الحديث، عند هذا الحد، عن تحول إبستمولوجي. يبدأ هذا التحول عندما توضع مكتسبات الألسنية والسيميولوجيا إراديا (وقد أصبغت على كل منهما نسبية: تفكيك/ إعادة بناء) في حقل مرجعي جديد، يحدد أساسا بواسطة التواصل المتبادل بين إبستميتين مختلفتين: المادية الجدلية والتحليل النفسي. المرجعية المادية الجدلية (ماركس، إنجلز، لنين، ماو) والمرجعية التحليل نفسية (فرويد، لكان)، هذا ما يسمح، بكل تأكيد من تحديد مداخل النظرية الجديدة للنص. لكي يكون هناك علم جديد، لا يكفي في الواقع أن يتعمق العلم القديم أو يتسع نطاقه (وهو ما يحصل عندما ننتقل من ألسنية الجملة إلى سيميوطيقا الأثر)؛ يلزم أن يكون هناك التقاء بين إبستيميات مختلفة، بل وتجهل بعضها البعض عادة (هي حالة الماركسية، الفرويدية، البنيوية)، وأن هذا الالتقاء ينتج موضوعا جديدا (لا يتعلق الأمر بمقاربة جديدة لموضوع قديم)؛ هذا الموضوع الجديد هو الذي يسمى، والحالة هذه، نص.

٢. نظرية النص

اللغة التي تقرر استعمالها لتحديد النص ليست بلا خصوصية، لأنه من حق نظرية النص تأزيم كل ملفوظ، بما في ذلك ملفوظها الخاص بها: نظرية النص هي على الفور نظرية نقدية لكل لغة انعكاسية، مراجعة خطاب العلمية –وفي هذا الجانب بالذات حيث تقدم تحولا علميا حقيقيا، لأن العلوم الإنسانية لم تشكك أبدا إلى حد الآن في لغتها الخاصة، فهي تعتبرها أداة بسيطة أو واضحة تماما. النص هو قطعة من اللغة مُمَوْضَع من منظور لغات متعددة. نشر بعض المعرفة أو بعض التأمل النظري على النص يفترض إذا التحاق الذات عينها، بشكل أو بآخر، بالممارسة النصية. يمكن لنظرية النص أن تفصح فعلا عن نفسها على شكل خطاب علمي منسجم ومحايد، ولكن أسيكون ذلك حينها بصفة ظرفية وتعليمية على الأقل. إلى جانب هذه الطريقة في العرض، سيدرج حتما في نظرية النص التنوع الكبير جدا للنصوص (مهما كان النوع، وكيف ما كان الشكل)، التي تعالج انعكاسية اللغة وحلقة التلفظ: يمكن مقاربة النص بالتحديد، ولكن أيضا (وربما على الخصوص) بالمجاز.

أعد تعريف النص لأهداف إبستمولوجية، أساسا من طرف جوليا كريستيفا: «نحدد النص كجهاز متجاوز للغة يعيد توزيع نظام اللغة بربطه قولا تواصليا يتوخى الإخبار المباشر بملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة».ندين لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي توجد بشكل ضمني في هذا التعريف: ممارسات دالة، إنتاجية، إدلال، نص الأداء، نص النشوء، تناصية.

ممارسات دالة

النص هو الممارسة الدالة المفضلة لدى السيميولوجيا لأن الجهد الذي ينتج عن طريقه التقاء الموضوع واللغة يطأ فيها مستوى نموذجيا: تكمن«مهمة» النص في «مَسْرَحَة» هذا الجهد إذا صح القول. ما هي الممارسة الدالة؟ هي في المقام الأول نظام دال متمايز، متوقف على تصنيف الدلالات (وليس قالبا عاما للعلامة).هذا الشرط المتعلق بالتمايز طرحته مدرسة براغ ويقتضي أن الدلالة لا تنتج بنفس الشكل، ليس فقط بحسب مادة الدال (هذا التنوع يؤسس للسيميولوجيا)، ولكن أيضا بحسب التعدد الذي يصنع الفاعل المتلفظ (ملفوظه - غير قار –يتحقق دائما تحت نظر - تحت خطاب – الآخر). ثم هي ممارسة، يعني ذلك أن الدلالة تنتج، ليس على مستوى التجريد (اللغة)، كما كان قد طرحها سوسير، ولكن بحسب عملية، بحسب نشاط ينخرط فيه في نفس الآن وفي حركة واحدة جدل الفاعل

والآخر والسياق الاجتماعي. مفهوم الممارسة الدالة يعيد للغة طاقتها النشيطة، ولكن الفعل الذي تقتضيه (هنا حيث يتحقق التحول الإبستمولوجي)، ليس فعل إدراك (سبق وأن تم وصفه من قبل الرواقيين والفلسفة الديكارتية): لا يمتلك فيه الفاعل الوحدة التامة كما حددها الكوجيتو الديكارتي؛ هو فاعل متعدد، لم يتمكن من مقاربته إلى حد اليوم إلا التحليل النفسي. لا أحد في إمكانه ادعاء اختزال التواصل ليصير به إلى بساطة الخطاطة الكلاسيكية التي طرحتها الألسنية: مرسل، قناة، متلقي، ما عدا في حالة الارتكاز ضمنيا على ميتافيزيقا الفاعل الكلاسيكي أو على اختبارية«سذاجتها» (العدوانية أحيانا)لا تقل ميتافيزيقية هي الأخرى. في الواقع، يوجد التعدد دخلا في قلب الممارسة الدالة، تحت ضروب من التناقض. الممارسات الدالة حتى ولو كنا نقبل مؤقتا إبعاد واحدة منها، تنتمي دائما إلى جدلية، وليس إلى تصنيف.

الإنتاجية

النص هو إنتاجية. ولكن ذلك لا يعني بأنه منتوج نشاط (كما يمكن أن تشترطه تقنية السرد والتحكم في الأسلوب)، ولكن مسرح إنتاج حيث يلتقي منتج النص وقارئه: النص «يشتغل»، في كل لحظة ومن أي جانب نتناوله، حتى وهو مكتوب (مثبت)، لا يتوقف عن الاشتغال، عن تغذية سياق إنتاج. ما الذي يشتغل عليه النص؟ اللغة. يفكك لغة التواصل أو التمثيل أو التعبير (في الوقت الذي يمكن للفاعل الفردي أو الجماعيأن يتوهم بأنه يقلد أو يعبر) ويعيد بناء لغة أخرى، ضخمة، لا قعر لها ولا سطح، لأن فضاءها ليس هو فضاء الشكل أو اللوحة أو الإطار، ولكن الفضاء المجسامي للعبة التركيبية، اللامتناهية بمجرد خروجنا من حدود التواصل العادي (الخاضع للرأي، للمعتقد) والاحتمال السردي أو الخطابي. تبدأ الإنتاجية، تتم إعادة التوزيع، يطرأ النص بمجرد ما يشرع مثلا، الكاتب و/أو القارئ بالمراوغة بالدال، إما (عندما يتعلق الأمر بالمؤلف) بإنتاج متصل لـ«مراوغات لفظية»، وإما (إذا كان الأمر يتعلق بالقارئ) بابتداع معاني قائمة على المراوغة، حتى وإن لم يكن المؤلف قد توقعها، وحتى إذا كان تاريخيا من المستحيل توقعها: الدال يمتلكه الجميع؛ النص هو الذي يشتغل في الحقيقة بلا كلل، وليس الفنان أو المستهلك. تحليل الإنتاجية لا يمكن اختزاله في وصف لساني. يجب، أو على الاقل يمكن إلحاق سبل أخرى للتحليل به: سبل الرياضيات (باعتبار أنها تحيط علما بلعبة المجموعات والمجموعات الفرعية، أي بعلاقات متعددة للممارسات الدالة)، سبيل المنطق، سبيل التحليل النفسي بالشكل الذي كان يمارسه لاكان (باعتبار أنها تستكشف منطق الدال) وسبيل المادية الجدلية (التي تعترف بالتناقض).

الإدلال

يمكن أن ننسب لنص دلالة وحيدة وبشكل ما قانونية؛ هذا ما تحاول أن تقوم به بالتفصيل الفيلولوجيا وبالإجمال النقد التأويلي الذي يبحث عن إقامة الدليل بأن النص يملك مدلولا كليا وسريا، يتحول بحسب المذاهب: معنى بيوغرافي بالنسبة للنقد القائم على التحليل النفسي، مشروع بالنسبة للنقد الوجودي، المعنى السوسيوتاريخي بالنسبة للنقد الماركسي ... إلخ. نتعامل مع النص كما لو كان مؤتمنا على دلالة موضوعية، وتبدو الدلالة وكأنها حنطت في الأثر– الحاصل. ولكن بمجرد ما يتصور النص كنتاج فكر (وليس كحاصل)، فإن الدلالة تصبح مفهوما غير ملائم. عندما نتصور النص كفضاء متعدد الدلالات، حيث تتقاطع معاني متعددة ممكنة، يصبح من الضروري التحرر من وضعية مناجاتية، شرعية، للدلالة وتعديدها: لتحقيق هذا التحرر استخدم مفهوم الدلالة الإيحائية أو حجم المعاني الثانوية، المشتقة والمرتبطة بـ «الذبذبات» الدلالية التي تطعم الرسالة بالمعنى المحدد. من الجدير بالذكر أن النص عندما يقرأ (أو يكتب) كلعبة متحركة للدوال (جمع دال)، من دون إحالة ممكنة إلى مدلول أو مدلولات ثابتة، يصبح من الضروري التمييز جيدا بين الدلالة التي تنتمي إلى مستوى المنتوج، الملفوظ، التواصل، واشتغال الدال الذي ينتمي إلى مستوى الإنتاج، التلفظ، الترميز: هذا الاشتغال هو الذي يسمى الإدلال. الإدلال هو إجراء يفلت من خلاله «الفاعل» في النص من منطق ذات –كوجيتو وينخرط في أشكال منطق أخرى (منطق الدال ومنطق التناقض)، يقاوم المعنى ويتفكك («يضيع»). الإدلال، وهذا ما يميزه على الفور عن الدلالة، هو إذا اشتغال، ليس الاشتغال الذي يحاول من خلاله الفاعل (السالم والخارجي) التحكم في اللغة (بالاشتغال على الأسلوب)، لكن هذا الاشتغال الجذري (لا يترك أي شيء سالما) الذي يكتشف من خلاله الفاعل كيف تشتغل عليه اللغة وتفككه بمجرد ما يلجها (بدل حراستها): هو، إذا أردنا، «ما لا نهائية العمليات الممكنة في حقل معين من اللغة». الإدلال خلافا للدلالة، لا يمكن إذا أن يختزل في التواصل، في التمثيل، في التعبير: يموضع الفاعل (فاعل الكاتب، فاعل القارئ) في النص،



ليس كإسقاط، حتى ولو كان استيهاميا (ليس هناك «نقل» للفاعل المتشكل)، ولكن كـ«مَضَاع» (بالمعنى الذي يمكن أن نجده في علم الإستغوار). من هنا يأتي تماهيه مع المتعة. إنه من خلال مفهوم الإدلال حيث يصبح النص أيروسيا (لذلك فلا حاجة لهفي عرض «مشاهد»أيروسية).

نص الأداء ونص النشوء

ندين لجوليا كريستيفا بتمييز نص الأداء ونص النشوء. نص الأداء هو الظاهرة الكلامية كما تتجلى في بنية الملفوظ الملموس. الإدلال اللانهائي يقدم نفسه عبر عمل حادث: هذا المستوى من الحدوث هو الذي يطابق نص الأداء. مناهج التحليل التي نمارسها عادة (قبل علم الدلالة التحليلي وخارج إطاره) تطبق على النص الظاهر؛ الوصف الفونولوجي، البنيوي، الدلالي، باختصار، التحليل البنيوي، يتلاءم مع نص الأداء، لأن هذا التحليل لا يطرح أي سؤال من الأسئلة بخصوص فاعل النص: يتناول ملفوظات وليس تلفظات. يمكن لنص الأداء من دون أن يكون هناك تنافر أن ينتمي لنظرية العلامة والتواصل: هو الموضوع المفضل للسيميولوجيا. أما نص النشوء فيطرح «العمليات المنطقية الخاصة بتشكيل فاعل التلفظ»؛ إنه «مكان هيكلة نص الأداء»؛ هو مجال غير متجانس: في نفس الوقت كلامي وغريزي (إنه المجال «الذي تحل فيه الغرائز محل العلامات»). لا يمكن لنص النشوء أن ينتمي حصرا للبنيوية (إنه هيكلة وليس بنية)، كما ليس بتحليل نفسي (ليس بمكان اللاوعي، ولكن من «مخلفات» اللاوعي)؛ ينتمي لمنطق عام متعدد، الذي ليس المنطق الوحيد للعقل. نص النشوء هو بطبيعة الحال، حقل الإدلال. من وجهة نظر إبستمولوجية، يتجاوز علم الدلالة التحليلي من خلال نص النشوء السيميولوجيا الكلاسيكية، التي تبحث فقط عن هيكلة الملفوظات، ولكنها لا تبحث لكي تعرف كيف يتحرك الفاعل وكيف ينحرف ويضيع عندما يتلفظ.

التناص

يعيد النص توزيع اللغة (إنه حقل إعادة التوزيع هذه). أحد سبل هذا التفكيك وإعادة البناء هو تبادل النصوص وأجزاء من النصوص التي سبق وأن تواجدت أو تتواجد حول النص المعتبر وانتهى بها الأمر في صلبه: كل نص هو تناص، نصوص أخرى حاضرة فيه، على مستويات مختلفة وبأشكال في الإمكان التعرف عليها إلى حد ما: نصوص القراءات السابقة ونصوص الثقافة المحيطة،كل نص هو نسيج جديد من الاقتباسات السابقة عليه. تمضي نحو النص وتتوزع فيه، أجزاء من الشفرات والصيغ والنماذج الإيقاعية وقطع من الألسن الاجتماعية، إلخ، لأنه توجد دائما لغة قبل النص وحوله وداخله. التناصية هي شرط كل نص كيفما كان إلا أنها لا يمكن أن تختزل بطبيعة الحال في مسألة مصادر أو تأثيرات. التناص هو حقل عام لصيغ مجهولة النسب، وقلما يتم تحديد أصولها، اقتباسات لا واعية أو آلية، معطيات في غياب وجود علامات اقتباس. مفهوم التناص هو إبستمولوجياً ما يقدم لنظرية النص القوة الاجتماعية: هو كل اللغة السابقة والمعاصرة، التي تجد طريقها إلى النص، ليس عن طريق سلسلة نسب قابلة للتحديد أو محاكاة إرادية، ولكن عن طريق الانتثار – صورة تضمن للنص وضعا، ليس ذلك الذي لإعادة الإنتاج، وإنما ذلك الذي يتكفل صيغة وضع الإنتاجية. هذه المفاهيم الأساسية التي هي مفاصل النظرية، تتطابق كلها على وجه العموم، مع الصورة التي يوحي بها الأصل الاشتقاقي ذاته لكلمة «نص»: هو نسيج، هذا في حين أن النقد في السابق (الشكل الوحيد المعروف لنظرية الأدب في فرنسا) كان يركز بالإجماع على «النسيج»المتناهي (النص هو «حجاب» يجب أن نبحث وراءه عن الحقيقة، عن الرسالة الحقيقية، باختصار عن المعنى)، النظرية الحالية للنص تدير ظهرها للنص – الحجاب وتبحث عن التقاط النسيج في حياكته، في تشابك الشفرات، الصيغ، الدوال التي يتموقع في خضمها الفاعل ويتفكك، شأنه شأن عنكبوت تتلاشي هي ذاتها في عكاشها. قد يحدد المغرم باشتقاق الألفاظ الجديدة نظرية النص باعتبارها «علم الحياكة»هيفولوجيا (هيفو تعني نسيج، حجاب، عكاش).

٣. النص والأثر

يجب ألا يخلط النص بالأثر. الأثر هو مادة منجزة، مكتملة، التي يمكن أن تشغل فضاء فيزيائيا (احتلال مكان، مثلا، على رفوف مكتبة)؛ أما النص فهو حقل منهجي؛ لا يمكننا إذا تعداد (على الأقل بانتظام) نصوص؛ كل ما يمكن قوله، هو أنه في هذا الأثر أو ذاك، يوجد (أو لا يوجد) نص: «الأثر يمكن تناوله باليد، أما النص فيتناول في اللغة». يمكن القول بصيغة أخرى، إذا كان في الإمكان تحديد الأثر بعبارات لا ترتبط باللغة (انطلاقا من المقاس وحتى المحددات السوسيو تاريخية التي أنتجت الكتاب)، فإن النص يظل من بدايته إلى نهايته مرتبط باللغة: إنه ليس إلا لغة ولا يمكنه أن يوجد إلا عبر لغة أخرى. بعبارة أخرى،

«لا يكابد إلا في اشتغال، في إنتاجية»: عبر الإدلال.
الإدلال يستحضر فكرة اشتغال لا نهائي (للدال على ذاته): لا يمكن للنص أبدا أن يتطابق تماما (أو بقوة القانون) مع الوحدات اللسانية أو البلاغية التي تعترف بها علوم اللغة إلى حد الآن، والتي يقتضي تقسيمها دائما فكرة بنية نهائية. لا يتناقض النص بالضرورة مع هذه الوحدات، ولكن يتجاوزها، أو بعبارة أدق، لا يتساوى بالضرورة معها، لأن النص هو مفهوم مصمت (وليس إحصائي)، يمكن أن نجد النص من أول إلى آخر السلم الخطابي. نعرف بأن هذا السلم مقسم تقليديا إلى منطقتين متميزتين عن بعضهما وغير متجانستين: كل تمظهر للغة في حجم أدنى أو يساوي الجملة ينتمي بقوة القانون للألسنية. كل ما هو خارج دائرة الجملة ينتمي لـ «الخطاب»، مادة علم معياري قديم، البلاغة. بالفعل، يمكن للأسلوبية وللبلاغة ذاتها معالجة ظواهر داخل حدود الجملة(اختيار الكلمات، سجع، صور بلاغية)؛ ومن جهة أخرى، حاول بعض اللسانيين تأسيس ألسنية للخطاب، ولكن هذه المحاولات لا يمكن أن تقارن باشتغال التحليل النصي، لأنها إما متجاوزة (البلاغة) أو محدودة جدا (الأسلوبية)، أو مطبوعة بروح لسانية انعكاسية، وهو ما يجعلها تتواجد خارج الملفوظ وليس في التلفظ.
الإدلال الذي هو النص في حالة اشتغال، لا يعترف بالمجالات المفروضة من قبل علوم اللغة (يمكن أن يتم الاعتراف بهذه المجالات على مستوى نص الأداء، وليس على مستوى نص النشوء)؛ الإدلال – وميض، صعقة غير متوقعة من لا نهائيات اللغة – يوجد بدون تمييز في كل مستويات الأثر: في الأصوات، التي لم تعد حينها تعتبر كوحدات خاصة لتحديد المعنى (فونيم)، ولكن كحركات غريزية؛ في المونيمات، التي ليست بوحدات دلالية بقدر كونها أشجار للترابطات يقودها الإيحاء، تعدد المعاني كامن، في إطار مجاز معمم؛ في المركبات، التي تهتم بما هو أكثر من المعنى الشرعي، النقرة، رجع الصدى التناصي.أخيرا، يوفر الخطاب«مقروئية» وقد تكاثرت عليها أو تجاوزتها تعددية من أشكال المنطق غير المنطق الإسنادي. هذا الخلط في «الأمكنة» العلمية للغة يربط بشدة الإدلال (النص في خصوصيته النصية) باشتغال الحلم، كما كان فرويد قد باشر وصفه. يجب مع ذلك التوضيح بأنه ليس بالأولى «غرابة» أثر ما هي التي تقربها حتما من الحلم، ولكن بالأولى الاشتغال الدال، سواء كان غريبا أم لا: ما هو مشترك بين «اشتغال الحلم» و«اشتغال النص»(بغض النظر عن بعض العمليات، وبعض الأوجه البلاغية التي وصفها بنفينست)، هو أن يكون اشتغالا خارج نطاق التبادل، بعيدا عن «الحساب».
نفهم جيدا من الآن بأن النص هو مفهوم علمي (أو على الأقل إبستمولوجي) وفي نفس الوقت قيمة نقدية تسمح بتقييم الآثار، تبعا لدرجة زخم الإدلال الذي يتوفر فيها. هكذا، فإن الامتياز الذي تتمتع به نصوص الحداثة في إطار نظرية النص (من لوتريامون إلى فيليب سوليرس) مزدوج: هذه النصوص نموذجية لأنها تقدم (في حالة لم يتم الوصول إليها أبدا في الماضي) «اشتغال صيرورة العلامات في اللغة ومع الفاعل»، ولأنها تشكل بدأ مطلبا ضد إكراهات الإيديولوجيا التقليدية للمعنى («مشابهة الواقع»، «مقروئية»، «تعبيرية» فاعل متخيل، متخيل باعتبار أنه مشكل على هيئة«شخص»، إلخ). مع ذلك، ولكون أن النص ذاته مصمت (وليس تعدادي)، ولكون أنه لا يمتزج بالضرورة مع الأثر، من الممكن أن نعثر على النص، بشكل أقل، بدون شك، في الإنتاجات القديمة. يمكن أن يشتمل أثر كلاسيكي (فلوبيرت، بروست، ولماذا لا بوسيي؟) على مستويات أو قطع من الكتابة: المراوغة، مراوغات الدال يمكن أن تكون حاضرة (في حالة اشتغال) فيها، خاصة إذا قبلنا، وهو ما تمنعه النظرية، إدراج، في الممارسة النصية، نشاط القراءة – وليس فقط نشاط صنع المكتوب. بنفس الطريقة، وحتى نبقى في مجال المكتوب، ليس لنظرية النص أن تعتقد بأن المطلوب منها هو الالتزام بالتمييز الاعتيادي بين «جيد» و«رديء» الأدب؛ يمكن أن توجد المعايير الأساسية للنص، على الأقل بشكل معزول، في آثار رفضت أو احتقرت من قبل الثقافة الرفيعة، ذات النزعة الإنسانية (ثقافة تحدد معاييرها المدرسة، النقد، تواريخ الأدب، إلخ). التناص، المراوغات اللفظية (مراوغات الدوال) يمكن أن تكون حاضرة في آثار شعبية بشدة، والإدلال يمكن أن نقف عليه في كتابات تسمى«هذيانيه»مستبعدة عادة من مجال«الأدب».
أكثر من ذلك، لايحق لنا قصر «مفهوم النص» على المكتوب (على الأدب). حضور اللغة الممفصلة (أو إذا فضلنا: اللغة الأم) في إنتاج يعطيه بدون شك ثراء أكبر للإدلال.صيغت بإتقان لأنها سليلة نظام مشفر بشدة، فإن العلامات اللغوية تقدم نفسها لتفكيك على درجة كبيرة من التأثير؛ ولكن يكفي أن يكون هناك طفوح دال لكي يكون النص: الإدلال يتوقف على مادة («جوهر») الدال فقط في نمط تحليله وليس في كينونته. حتى ننعم النظرفي الإدلال،

إلى ما لا نهاية، يكفي على وجه الإجمال (إعادة استعمال عبارة لكلوديل بخصوص مالارميه) أن «نتموضع أمام ما هو خارجي، ليس كما هو الحال أمام مشهد [...]، ولكن كما هو الحال أمام نص». كل الممارسات الدالة يمكن أن تولد النص: الممارسة التصويرية والممارسة الموسيقية والممارسة السينمائية، إلخ. الآثار ذاتها تهيئ في بعض الحالات لهدم الأجناس والطبقات المتجانسة التي نربطها بها: من دون أن ننسى «النغم»، مثلا، الذي ستعالجه النظرية كنص (خليط من الصوت، دال جسدي خالص، واللغة)، أكثر من اعتباره نوعا موسيقيا؛وهناك أيضا المثال الصارخ الذي تقدمه فنون الرسم في الوقت الراهن والتي ليست، في الواقع، وفي حالات عديدة، لا رسما ولا نحتا، ولكن إنتاج «مواد». صحيح، وهذا أمر عادي، بأن التحليل النصي يوجد حاليا في وضعية تطور متقدمة جدا بخصوص «مادة» المكتوب (الأدب) قياسا بمجال المواد الأخرى (البصرية والسمعية). هذا التقدم يعود من جهة، لوجود علم سابق للدلالة (رغم أنه ليس الإدلال)، وهو الألسنية؛ ومن جهة أخرى، لبنية اللغة ذاتها الممفصلة (قياسا «باللغات» الأخرى): العلامة فيها متميزة ودالة مباشرة (هي الكلمة)، واللغة هي النظام السيميائي الوحيد الذي له القدرة على تأويل الأنظمة الدالة الأخرى وعلى التأويل الذاتي.

إذا كانت نظرية النص تنزع نحو إلغاء الفصل بين الأنواع والفنون، فذلك لأنها لم تعد تعتبر الآثار كـ«رسائل» بسيطة، ولا حتى «ملفوظات»(أي منتوجات نهائية، التي سيغلق مصيرها بمجرد ما يتم النطق بها)، ولكن كإنتاجات متواصلة الديمومة، تلفظات، يستمر الفاعل عبرها في الجدل؛ هذا الفاعل هو فاعل المؤلف بدون شك، ولكن أيضا فاعل القارئ. تقوم نظرية النص إذا،بالترويج لموضوع جديد: القراءة (وهي مادة محتقرة تقريبا من لدن كل النقد الكلاسيكي، الذي اهتم أساسا إما بشخص المؤلف، وإما بقواعد صناعة التأليف والذي لم يعتبر إلا بشكل رديء القارئ، الذي كان يعتقد أن علاقته بالأثر ليست إلا إسقاطا بسيطا). لا توسع نظرية النص إلى مالا نهاية حريات القراءة (تسمح بقراءة العمل المنتمي للماضي من خلال نظرة حديثة بالكامل، بحيث يصبح، مثلا، متاحا قراءة أوديب لسوفوكليس بإدراج أوديب عند فرويد فيه أو قراءة فلوبيرت انطلاقا من بروست)، ولكنها تركز أيضا وبشكل كبير على المعادلة (المنتجة) للكتابة والقراءة. توجد من دون شك، قراءات ليست إلا استهلاكات بسيطة،تلك التي تمارس على امتدادها الرقابة على الإدلال. القراءة النشيطة، على العكس، هي تلك التي يلعب فيها القارئ دورا لا يقل عن دور ذلك الذي يرغب في الكتابة، في التعاطي للممارسة الأيروسية للغة. يمكن أن تجد نظرية النص مميزات تاريخية في استعمال القراءة. من المؤكد أن الحضارة الراهنة تنزع نحو تسطيح القراءة بجعلها استهلاكا بسيطا، مفصولة تماما عن الكتابة.ليس فقط أن المدرسة تتباهى بأنها تعلم القراءة، وليس كما كان عليه الأمر في الماضي، الكتابة (حتى وإن كان الأمر يتعلق حينها بالنسبة للتلميذ والطالب، الكتابة مع مراعاة شفرة بلاغية تقليدية بشدة)، ولكن أيضا الكتابة ذاتها، تجد نفسها وقد أبعدت وقصرت في طبقة مغلقة من التقنيين (كتاب، أساتذة، مثقفون): الشروط الاقتصادية والاجتماعية والمؤسساتية لم تعد تسمح بالاعتراف، لا في الفن ولا في الأدب ، بهذا الممارس الخاص الذي كان يوجد والذي يمكن أن يوجد في مجتمع متحرر، ألا وهو الهاوي.

٤. الممارسة النصية

تقليديا، يمكن للأثر الفني أن ينتمي، على وجه الإجمال، لعلمين إثنين: تاريخي وفيلولوجي. هذان العلمان– أو بالأولى هذان الخطابان– يشتركان في كونهما (إكراه تتقاسمه مع كل العلوم الوضعية) يتعاملان مع الأثر كمادة مغلقة موضوعة بعيدا عن ملاحظ يفتشها من الخارج. هذه الظاهرية هي التي وضعها التحليل النصي موضع خلاف، ليس باسم حقوق «ذاتية» انطباعية إلى حد ما، ولكن بسبب لا نهائية اللغات؛ لا غلبة للغة على أخرى، ليس هناك لغة انعكاسية (مقترح أقامه التحليل النفسي)، فاعل الكتابة و/ أو القراءة لا يتعامل مع مواد (الآثار، الملفوظات)، وإنما مع حقول (النصوص، التلفظات): هو ذاته وقع في شباك طبولوجيا معينة (علم أمكنة القول). في مواجهة تصور علم وضعي الذي هو تصور التاريخ والنقد الأدبي، والذي لازال هو التصور الذي تتبناه السيميولوجيا أيضا، فإن التحليل النصي ينزع إلى استبداله بفكرة علم نقدي، أي علم يشكك في خطابه الخاص به.

هذا المبدأ المنهجي لا يضطرنا بالضرورة إلى رفض عمل العلوم القانونية للأثر (التاريخ، السوسيولوجيا، إلخ ...)، ولكنه يقود إلى استعمالها جزئيا وبحرية وعلى الخصوص، بشكل نسبي. هكذا، فإن التحليل النصي لن يطعن بأية حال في المعلومات التي يوفرها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام. ما سيرفضه هو الأسطورة النقدية التي يتناول الأثر بحسبها في إطار حركة تطورية خالصة، كما لو أنه يجب

أن يكون دائما مرتبطا، منسوبا لشخص (مدني، تاريخي، عاطفي) المؤلف الذي سيكون أبا له: في مواجهة استعارة شجرة النسب و«التطور» العضوي، يفضل استعارة الشبكة والتناص والحقل المحدد تضافريا والمتعدد. نفس التصحيح، نفس الانتقال بخصوص العلم الفيلولوجي (الذي ندرج فيه هنا التعليقات التأويلية): يبحث النقد بشكل عام عن اكتشاف معنى الأثر، معنى خفي إلى حد ما والذي يوجد في مستويات مختلفة، بحسب أنماط النقد. يرفض التحليل النصي فكرة مدلول أخير: الأثر لا يتوقف، لا ينغلق؛ قلما يتعلق الأمر، من الآن فصاعدا، بالتفسير أو حتى الوصف، بل الدخول في مراوغات الدوال: تعدادها ربما (إذا كان النص يسمح بذلك)، ولكن من دون الإقدام على ترتيبها بحسب درجة أهميتها؛ التحليل النصي هو تحليل متعدد.

اقترحت جوليا كريستيفا نعت التحليل النصي باسم«علم الدلالة التحليلي». كان من الضروري، في الواقع،العمل على تمييز تحليل النص (بالمعنى المخصص هنا لهذه الكلمة) عن السيميوطيقا الأدبية. الاختلاف البادي للعيان أكثر يرتبط بالإحالة إلى التحليل النفسي، الحاضر في علم «الدلالة التحليلي»، والغائب في السيميوطيقا الأدبية (تقف عند حد ترتيب الملفوظات ووصف اشتغالها البنيوي، من دون أن تعير أي اهتمام للعلاقة بين الفاعلوالدال والآخر). علم الدلالة التحليلي ليس منهجية تصنيفية بسيطة، من الأكيد أنه يهتم بتصنيف الأنواع، ولكن بالضبط لتعويضه بتصنيف النصوص: مادته، جدليا، هي تقاطع نص الأداء ونص النشوء،وهو تقاطع يشكل ما نسميه، تبعا لما بعد الشكلانيين الروس وكريستيفا، «وحدة عقائدية»، مفهوم يسمح بمفصلة النص مع التناص «وإخضاعه للتفكير في نصوص المجتمع والتاريخ».

مع ذلك، ومهما كانت المفاهيم المنهجية أو فقط الإجرائية التي تعمل نظرية النص على وضعها تحت اسم علم الدلالة التحليلي أو التحليل النصي، فإن المآل المضبوط لهذه النظرية والازدهار الذي يبررها ليس هذه الوصفة أو تلك وإنما الكتابة ذاتها. أن يكون التعليق ذاته نصا، ها هو ذا في نهاية المطاف ما هو مطلوب من نظرية النص: لا يمكن لفاعل التحليل (الناقد، الفيلولوجي، العالم) الاعتقاد، بدون سوء نية ولا شعور باللوم، بأنه خارج اللغة التي يكتبها. وجوده خارج اللغة لا يعدو أن يكون مؤقتا وظاهريا: هو أيضا متغلغل في اللغة ويجب عليه، هو الذي يريد لنفسه أن يكون شديد «الصرامة» وشديد «الموضوعية»، أن يتحمل مسؤولية تغلغله في العقدة الثلاثية للفاعل والدال والآخر، تغلغل تنجزه الكتابة (النص) بشكل تام، من دون اللجوء إلى الفارق المخادع للغة انعكاسية ماكرة: الممارسة الوحيدة التي تؤسس لها نظرية النص هو النص ذاته. لنلاحظ النتيجة: في الجملة مجموع «النقد» (كخطاب يتناول فيه الأثر) يصبح باطلا؛ إذا وجد مؤلف نفسه مدفوعا للحديث عن نص من الماضي، فلن يكون ذلك حينها إلا بأن ينتج هو ذاته نصا جديدا (بدخوله في التوالد اللاتفاضلي للتناص): لا يوجد نقاد، بل فقط كتاب. يمكن أن ندقق أكثر: انطلاقا من مبادئها ذاتها، فإن نظرية النص لا يمكنها أن تنتج إلا منظرين أو ممارسين (كتاب)، ولكن لا يمكنها إطلاقا انتاج «متخصصين» (نقاد أو أساتذة)؛ وكممارسة، فإنها تمارس هي ذاتها هدم الأجناس التي تدرسها النظرية.

ممارسة الكتابة النصية هي التي تساهم في السمو الحقيقي لنظرية النص: إنها موجهة للفاعلين المنتجين للكتابة أكثر من توجهها للنقاد والباحثين والطلاب. هذه الممارسة (إذا أردنا تمييزها عن الاشتغال البسيط على الأسلوب) تفترض بأننا تجاوزنا المستوى الوصفي أو التواصلي للغة، وأننا على أهبة الاستعداد لعرض طاقتها الخلاقة؛ تقتضي إذا أن نقبل بعدد من الإجراءات: اللجوء المعمم إلى تقليب الجناسات التصحيفية للتلفظ (إلى «المراوغات اللفظية»)، إلى التدال، إلى الديالوجية؛ أو على خلاف ذلك اللجوء إلى الكتابة البيضاء التي تبطل، تخدع الإيحاءات وذات تقلبات «لاعقلانية» (غير قابلة للتصديق) للشخص والزمان؛اللجوء إلى التقليب المتواصل للعلاقة بين الكتابة والقراءة، بين المرسل والمرسل إليه النص.يتعلق الأمر إذا بممارسة انتهاكيه بقوة للأصناف الأساسية التي تؤسس حياتنا الاجتماعية العادية: الإحساس، الإدراك، العلامة، النحو وحتى العلم.

نفهم من الآن فصاعدا بأن نظرية النص مرتبة«بشكل سيء» على اللوحة الحالية لنظرية المعرفة (ونفهم كذلك أنها تستمد قواها ومعناها التاريخي من هذا الترتيب السيء): مقارنة مع العلوم التقليدية للأثر، التي كانت – ولازالت – علوم المضمون و/أو الحرف، فإن نظرية النص تتدرج في الخطاب الشكلاني؛ ومقارنة بالعلوم الشكلانية (المنطق الكلاسيكي، سميولوجيا، إستيطيقا)،فإنها تعيد إدراج في حقلها التاريخ والمجتمع (على شكل تناص) والفاعل

(ولكن يتعلق الأمر بفاعل متفسخ، يُهجَّر باستمرار– ويُفكك – من خلال حضور– غياب لا وعيه). العلم النقدي الذي تطرحه هذه النظرية مفارق: ليس بعلم للعام (علم تقنيني)، لا يوجد «نموذج» للنص؛ كما أنه ليس بعلم للخاص (علم كتابة رمزية)،لأن النص لا يمكن أبدا تملكه، فهو يقع عند نقطة التبادل اللانهائي للشفرات، وليس عند متم نشاط «شخصي»(محدد مدنيا) للكاتب. مسندان اثنان سيوضحان، في النهاية، خصوصية هذا العلم: إنه علم اللذة، لأن كل نص «نصي» (دخل في حقل الإدلال) ينزع إلى حد ما إلى إثارة أو عيش فقدان اللاوعي (الإلغاء) الذي يتحمله الفاعل بالكامل في اللذة الأيروسية؛ هو علم الصيرورة (من هذه الصيرورة اللطيفة التي كان نيتشه يطالب بالإحساس بها خارج الشكل الفظ للأشياء): «[...] لا نتمتع برهافة حس كافية للإحساس بجريان يحتمل أنه مطلق للصيرورة؛ الدائم لا يوجد إلا بفضل حواسنا الفظة التي تلخص وتصير بالأشياء إلى مستويات مشتركة، هذا في الوقت الذي لا يوجد شيء على هذه الشاكلة. الشجرة هي في كل لحظة شيء جديد، نثبت الشكل لأننا لا نلتقط دقة الحركة المطلقة».

النص هو بدوره هذه الشجرة التي ندين بتسميتها (المؤقتة) لفظاظة حواسنا.

المراجع

R. BARTHES, S/Z, Paris, 1970 ; Le Plaisir du texte, Paris, 1973

R. BARTHES, L'Aventure sémiologique, Seuil, Paris, 1985

J. BAUDRILLARD, Pour une critique de l'économie politique du signe, Paris, 1972

J. DERRIDA, De la grammatologie, Paris, 1967

J. KRISTEVA, Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Paris, 1969

J. KRISTEVA, Le Texte du roman, La Haye-Paris, 1970

J. KRISTEVA & J.-C. COQUET, « Sémanalyse », in Semiotica, no 4, 1972

J.-L. SCHEFER, Scénographie d'un tableau, Paris, 1968

P. SOLLERS, Logiques, Paris, 1968

T. TODOROV, « Texte », in O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, 1972

F. WAHL, « Texte », in O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, 1972, Appendice.



السرد والذاكرة الذاتية - قراءة في مدوّنة السياب: "كنتُ شيوعيّاً"



أ.د.عبد العظيم رهيف السّلْطاني/ جامعة بابل

غمس بدر شاكر السيّاب قلمه بحبر ذاكرته، ليسرد مذكرات تحت عنوان ((كنت شيوعيا)). وفي مدونته روى السيّاب ما علق في ذاكرته من أحداث ومشاهد وتحليلات ونقد واعترافات... تخص ممارساته وممارسات رفاقه من الشيوعيين، خلال سنوات انتمائه الرسمي لتنظيم الحزب الشيوعي العراقي.وتتضمن تلك المدوّنة بعض ذكريات تتعلق بسنوات سابقة لذلك الانتماء الرسمي للحزب.مثلما تتضمن ، أيضا، تأكيد السياب على أن خبرته بالشيوعيين وذكرياته عنهم تمتد إلى بداية ثلاثينيات القرن العشرين. وفضلا عن كل هذا فقد حشد بعض الذكريات والأحداث المترتبة على انسحابه من صفوف الحزب وما لقيه من مضايقات وأذى من زملاء الأمس من الشيوعيين. فالسياب – كما يذكر هو–انتمى لصفوف الحزب الشيوعي رسميا وهو طالب في المرحلة الثانية في دار المعلمين العالية في بغداد (وعلى الأرجح كان هذا عام ١٩٤٥)، وأنهى انتماءه الحزبي عام ١٩٥٣(١).وبذلك تكون المدونة نصّا مركزه تسجيل لذكريات بؤرة الحدث المتمثلة بثماني سنوات من الانتماء الحزبي الفعلي، تسبقها ذكريات تعود لسنوات سابقة لها، وتتبعها ذكريات تعود لسنوات لاحقة متعلقة بسنوات الانتماء تلك.

بعد أكثر من نصف قرن من زمن نشر المدونة بصيغتها الأولى تأتي قراءتنا هذه لتكتب نصا على النص. مهتدية بهدي استراتيجية تفكيكية، على وفق فهم مرن للتفكيك. وصفة ((المرونة)) هذه تدفع بغاية القراءة كي لا تكون ممارسة قسرية صارمة في توظيف مفاهيم التفكيك كلّها، وكي لا تكون وكأنّها تمرينا تدريبيا على استخدام تصورات التفكيك المنهجية بكل تفاصيلها.

فالقراءة - على وفق هذا الفهم المرن للتفكيك - يمكن أن تتلمس نسيج النص المقروء وأفكاره الأساسية والثانوية بمرونة وانسيابية، وتدور فيه وحوله. تخرج من النص مؤقتا لغاية ومهمَّة معيّنة يستدعيها الفهم، وتعود إليه حيث ما تنتهي المهمة وتكون فرصة الكشف في النص نفسه. وهي تسعى لتشخيص العناصر في النص ووضعها في نسقها التاريخي، وتقف على منطق الاختلاف بينها وتحاول تأويلها. تنثر عناصر النص، وتختبر قدرة العناصر على الدلالة بذاتها، وتجرّب علاقتها بدلالة عنصر آخر أو عناصر أخرى...فهي تعيد ترتيب العلاقات لإنتاج تصوّر جديد. من خلال البحث في طبيعة النظام وتشخيص الأنساق، والسعي إلى الخلخلة، بأن تفتش في المواضع الهشّة وتبحث في الثانوي والباهت من الدلالات. وتجرّب بناء أنساق تصورية جديدة من أجل الفهم وكشف الخفي، لأنّها تؤمن بأنّها قد تجد في الهامشي والثانوي دلالة المركزي والأساسي. لتكون القراءة بمجملها كتابة جديدة للنص تعيد إنتاجه على نحو جديد، بعد إصرار ومطاولة. لتقدّم ذاتها على أنّها قراءة لها أحلام وتطلعات وفيها رغبة للهو واللعب لغاية معرفية، قراءة تتحدى بمحبة، لأنّها في كل هذا لا تجد في النص المقروء معنى نهائيا، مثلما لا تجد في ذاتها هي مثل ذلك المعنى.

شملت قراءتنا إجرائيا مراقبة الدال في مدونة السياب وفحص لغة الخطاب فيها وطبيعة نسج النص وخصوصية المفردات المبثوثة فيه، ودرجة حساسيتها السيميائية. مثلما شملت المدلول رصدا ومتابعة وكثافة حضور، من حيث تشخيص المضامين الأساسية والمرتكز من الدلالات والأفكار. ولم تهمل النظر في ما يمكن أن تفضي إليه تلك الأفكار والدلالات من معانٍ مترتبة عليها، ليكون الهدف هنا دلالة الدلالة، أو ما يمكن أن يُقرَّب بالقول: معنى المعنى.

وفي النهاية هي تبقى مجرد قراءة، تطمح إلى التعلق بمدونة السياب ليكون لها سبب شرعي في الوجود من خلال محاورة تلك المدوّنة.وهي بعد هذه الرحلة تتصوّر بأنها اكتشفت بعض أنساق تلك المدوّنة وطبيعة نسجها وأهدافها وأولويات خطابها ودور الآيديولوجيا وانعكاساتها على الفكر الذي حملته وعلى طبيعة نسيج الكتابة. وكل هذا يساعد على كشف دلالتها الثقافية، حين يُنظر إليها بمنظار يتجاوز التفتيش في ما تقدّمه المدوّنة من معلومات وأسرار للوصول إلى المعنى الثقافي القار فيها.

تفكيك العنوان:

نشر السياب مدونته عام ١٩٥٩م في جريدة الحرّية العراقية على هيئة حلقات متسلسلة، بدءاً من ١٤ آب حيث نُشرت الحلقة الأولى، وانتهى نشر الحلقات بنشر المقالة الأربعين بتاريخ ١٧ تشرين الثاني من العام نفسه. وهذا يعني أنّ نشر الحلقات توزّع على مدّة زمنية تجاوزت أربعة شهور بقليل.ونظام نشر الحلقات كان في البداية يوميا بحسب صدور الجريدة ، واستمر كذلك حتى الحلقة الحادية عشرة ، ثم اعتراه بعض الاضطراب، فلم يعد الالتزام بالنشر اليومي المتسلسل قائما، وصارت تصدر بعض الأعداد وليس فيها حلقة من حلقات السياب تلك، ثم بعد يوم أو أكثر قد تصدر حلقة أخرى، وهكذا[٢].

انبنت المدونة بمجملها من تسع وعشرين حلقة حملت عنوانا واحدا ((كُنت شيوعيًّا)) بأرقام متسلسلة، ثم تلتها إحدى عشرة حلقة تحمل كل واحدة منها عنوانا خاصا بها ، لكنها في الحقيقة حلقات تابعة للسلسلة نفسها. فالحلقات في أصل كتابتها كانت مرتبطة ببعضها، لتعالج موضوعا بعينه. فالحلقات التي لم تُكتب تحت عنوان ((كنت شيوعيا)) هي ،أيضا، ظلّت تعالج الموضوع نفسه، الذي عالجته حلقات ((كنت شيوعيا)).فمن عناوين المقالات التابعة مثلا: (الشيوعيون هم الشعوبيون) و(أخلاق الشيوعيين) ...الخ .

حين تدور كتابات معيّنة في موضوع بعينه فإن الموضوع هنا يمثّل خيطا مباشرا من خيوط الربط وإن اختلفت عناوين المكتوب. والعنوان هو الآخر يمكن أن يمثّل خيطا رابطا حين تشترك فيه متون عدّة. وهو ما تحقق من ربط في الجزء الأكبر من مدونة السياب. إذ جاءت تسع وعشرون حلقة تحت عنوان واحد هو: ((كنت شيوعيا)). فهنا عنوان المقالات آصرة من أواصر شد الحلقات لتكون

نصوصا منتمية لبعضها البعض. فتلك الحلقات التي تحمل صفة الاستقلالية وإمكانية النشر المستقل مرتبطة ارتبطا وثيقا بغيرها من الحلقات المسرودة. لتبدو وكأنّها كتاب نُشر على هيئة حلقات. وبالفعل وبعد حوالي خمسين سنة نُشرت على هيئة كتاب، أعدّه وليد خالد أحمد حسن بطبعته الأولى عام ٢٠٠٧م، من خلال منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)- بغداد. وبهذا تكون مدونة السياب قد أخذت شكلا فيزيائيا جديدا، فبعد أن كانت حلقات ومقالات منشورة في صحيفة أصبحت كتابا بعنوان((كنت شيوعيا)) ومؤلفه بدر شاكر السياب. وسوف تكون إحالات قراءتنا على نص الكتاب هذا.

يحضر عنوان ((كنت شيوعيا)) بقوة في هيئتي النصين: الحلقات والكتاب. ففي الحلقات كان هذا العنوان عنوانا لتسع وعشرين حلقة. وهو مع الكتاب حضر حضورا طاغيا بأن كان عنوانا للكتاب كلّه، ليخفي تحت جناحيه كل العنوانات الفرعية المستقلة التي تضمنها الكتاب. ومثل هذا الحضور المركزي في المدونة بحالتيها يستلزم فحص العنوان وتحليله.

يشرح عنوان الكتاب فكرة التبرّؤ والقطيعة والانفصال عن حقبة تاريخية عاشها الكاتب، وهذا يشرحه بقوّة الدال الأول (كنت)، فهو يحيل على مرحلة ماضية منقطعة عن الحاضر. وفي الدال نفسه يحضر ضمير الكاتب السياب (تاء الفاعل) ليحيل على حضور البعد الذاتي الشخصي. أي سينفتح أفق توقع القارئ على العلاقة بين النص وكاتب النص، لأن الكاتب يتحدث عن نفسه من خلال النص، مستخدما اللغة. أي أنّ النص ليس موضوعا معرفيا بذاته ولذاته. ومن الملائم أن لا يُنظر إليه بمعزل عن كاتبه ضمن هذا الوصف.وهذا يفتح بابا من الريبة والشك في الحياد المعرفي لمتن مدونة تحضر في عنوانها ذات الكاتب من خلال ضمير المتكلم.

يشرح الدال الثاني من العنوان ((شيوعيا)) بُعد الانتماء التحزّبي والثقافي لتلك الحقبة التي انقطعت عنها الذات وهي بوعي جديد مغاير. فهو كان شيوعيا وليس الآن في زمن الكتابة. وهذا يفتح باب توقع القارئ لحلول الآيديولوجي وتأثيره في المعرفي في مثل هذا النوع من النصوص.

جاء العنوان مكثّفا من خلال مفردتين: ((كنت شيوعيا)). وفضلا عن ميزة التكثيف الجاذبة للقراءة هو عنوان قادر على الإحالة بوضوح على طبيعة موضوع المتن، مثلما هو قادر على فتح شهية التلقي. فهو يحيل على الحديث عن تاريخ حزب سياسي له حضور، وله أنصار مثلما له خصوم. والحديث عن علاقة خاصة به سيدفع الخصوم والأنصار نحو قراءة المتن المرتبط بهذا العنوان. وبعد كلّ هذا يبقى تضمين العنوان ضمير المؤلف (تاء الفاعل في "كنت") أهمية مضافة. فكأنّ المؤلف من خلال تضمين ضميره الدال عليه في العنوان إنّما يهمس في أذن قارئ العنوان ليفشي إليه سرا مفاده أن المتن سيتناول مساحات من المرغوب فيه لدى القارئ، من حكايات شخصية وأسرار... مثلما يتضمن هذا الإفشاء ترغيبا للقارئ بأنّه سيقرأ متنا مكتوبا بنفس سردي وليس نصا عقليا جافا، فالمؤلف هو الذي يروي ما حصل وليس مؤلفا آخر يكتب عنه. وأخيرا سيكون ضمير المؤلف (التاء) مهمّا من جهة هوية المؤلف، فهذا الذي سيسرد الحكايات المنتظرة عن شخصه هو السياب، الشاعر المشهور الذي ارتبطت باسمه قصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث.

دوافع الكتابة:

يقدّم السياب من خلال مدونته مجموعة واسعة من مداخل ضرر ألحقته الشيوعية به وبمجتمعه الذي ينتمي إليه، منها أخلاقية وفكرية وعقائدية.مثلما يقدّم بعض الشرح لمقدار ما لحق به من أذى شخصي. في أثناء وجوده في صفوف الحزب الشيوعي ،وأيضا، بعد خروجه من صفوف ذلك الحزب. فيسجّل بشكل مكثّف وواسع تلمّسه للجانب غير الأخلاقي لسلوكيات الشيوعيين الشخصية (ينظر: ص٥٠،٤٠،٢٣). من ذلك أن السياب وجد نفسه منخرطا في مثل هذه السلوكيات، حتى تجرّأ في حينها على مساعدة أحد الفلاحين ليضرب جَدّ السياب (ص٥٣). وعلى مستوى أخلاقيات الحزب الشيوعي العامة يجد السياب أن فروع الحزب الشيوعي بمجملها ليست سوى أدوات تعمل لصالح الاتحاد السوفيتي،ومصالح ذلك الاتحاد أهم لديهم من مصالح شعوبهم التي ينتمون إليها.فالحزب الشيوعي الإيراني، مثلا،خان قضية الشعب الإيراني لصالح الاتحاد السوفيتي (ص١٦-١٧)،وكذلك الحزب الشيوعي العراقي الذي باع القضية الفلسطينية انسجاما مع موقف ذلك الاتحاد (ص١٧).

ويورد سلسلة من الصفات تصلح أن تكون مستندات فكرية تبرر الابتعاد عنهم، تُلخَّص بشعوبية الشيوعيين الذين أظهروا ((عداءهم الصريح للعرب وللقومية العربية)) (ص٢٠). وبسلوكهم العنصري (ص٣٧-



٤٠)،وبأنّهم لا يتورعون عن الضرب على وتر الطائفية (ص٣٤،٣٨،٣٩)،بل قد تحرّك الطائفية سلوكهم أحيانا (ص٧٤). وهو من خلال رحلته مع الشيوعيين تأكد من نزعه الإلحاد لديهم (ص ٥٩، ٧٠) فـ ((الشيوعي ملحد وإباحي)) ص٧١. وهو وجد أن الشيوعية عمليّا ضد الوطنية (ص١١١).

في أكثر من موضع من مساحة المدونة البالغة ٢٤٥ صفحة( ) نثر السيّاب مستندات ضرر شخصية وعقائدية وفكرية وأخلاقية. وعلى قراءتنا أن تنظر في هذا لتصنّفه وتبني نسقا جديدا للمستندات من أجل الفهم. لأن ما ورد في المدونة من أشكال الضرر - فضلا عن كونه كان متناثرا - كان متنوعا، من حيث طبيعته (فمنه الفكري والعقائدي والأخلاقي) ، وهو ،أيضا، متنوع من حيث الجهة التي لحق بها (فمنه ما أصاب السياب وحده، ومنه ما أصاب المجتمع برمته).

خلصت القراءة إلى أنّ سبب خروج السياب من صفوف الحزب الشيوعي واصطفافه ضد الشيوعية مرتبط بأضرار شخصية ألحقها به الحزب وأعضاؤه. وهذا لا يعني أن هذا الخروج والعداء حصل فجأة وبلا مقدّمات. فثمّة نسغ جديد تمدد في وعي السياب، أدى إلى التململ، فظهرت بوادر عدم انسجامه مع الخط الشيوعي. ثم جاءت سلوكيات رفاقه الشيوعيين لتُجهز على بقائه في صفوف الحزب. وقد بدأت مؤسّسات الابتعاد النفسي عن الشيوعيين تتشكل بوضوح من جرّاء سلوكيات رفاقه الذين شاركوه السكن في غربته في الكويت، الذين آذوه في معاملتهم له (ينظر:ص٢١٥-٢٢١) حتى حوّلوا حياته في الكويت جحيما، كما يصف (ينظر:ص٢٢١). ثم كان موقف رفاقه الشيوعيون بعد عودته للعراق، حيث وقفوا موقفا سلبيا من أيّة كلمة يكتبها وترد فيها إشارة تمجّد العروبة أو تشير إلى القومية، حتى قاطعوا قصيدته ((المومس العمياء)) لهذا السبب.بل هاجموه واتهموه بالتجسس وغيره، فاكتفى بمهاجمتهم بالكلام الشفاهي دون الكتابة (ص٢٠- ٢٣). وقد يكون احتفاء الشيوعيين بالبياتي الشيوعي وبعض الشعراء الآخرين في ساحة المنافسة الشعرية قد أغاظ السياب ،أيضا. وهذا يمكن أن تستشفه القراءة من خلال إشارات وردت في المدونة تصغّر من شأن البياتي شاعرا وتستنكربروزه – ومن معه –مستغلين عدم نشر السياب شيئا من شعره بسبب غيابه في إيران والكويت هاربا من الاعتقال.فاستعمل التفاهة وصفا: ((ولاحظت آنذاك أنّ بعض المتشاعرين التافهين من أمثال عبد الوهاب البياتي وزمرته قد برزوا بشكل عجيب آنذاك نظرا لخلو الميدان لهم))(ص٢٠).

فضلا عن كلّ هذه الأحداث الشخصية التي تعرّض لها السيّاب وكدّست في نفسه غيظا وزعزعت قناعاته برفاقه؛ فإنّه - في هذه المرحلة وقبيل هذه الأحداث- كانت تُثار في ذهنه أسئلة وشكوك حول وطنية الشيوعيين ومدى انتمائهم لأوطانهم ومجتمعاتهم (ص١٧-١٨). وفي هذه المرحلة من حياته ،أيضا، كانت قد استفاقت في روحه نزعة عروبية في أثناء تهرّبه من العراق بعد مظاهرة تشرين من عام ١٩٥٢وصدور مذكرة إلقاء قبض بحقه، وعبوره إلى عربستان التي ضمّتها إيران إليها في حين وجدها عربية الأرض والشعب (ينظر:ص٢١١). ونتيجة لتفاعل كل هذا خرج السياب من صفوف الحزب ولم يعد شيوعيا وصُنِّف معاديا للشيوعية.

إنّ هذه الأسباب التي دعت السيّاب الى الخروج من صفوف الحزب لا تعني قراءتنا من حيث كونها موضوعا مقصودا لذاته فليس من شأنها تحليل نفسية السياب. وغاية القراءة من مقاربة هذه الأسباب أن تُؤسس عليها فصلا بين دوافع الكاتب بوصفه إنسانا وبين دوافع الكتابة. فيتضح إنّ ما يذكره السياب من سلبيات الشيوعية والشيوعيين ليست سوى مستندات انتقام يقدمها ضد الشيوعية والشيوعيين بعد أن خرج من صفوفهم، وتنامى بينه وبينهم العداء وتداعت أسبابه، فصار عدوهم وصاروا أعداءه. فهي ليست مستندات فكّر فيها السياب فاستقبحها فدعته للخروج على الشيوعية لتكون بحد ذاتها دوافع للكتابة حين قرّر الكتابة. لذا يصبح الحديث عن ضرره من الشيوعيين وكذلك الحديث عن ضرر المجتمع منهم؛ شكلا من أشكال التحريض ضدّهم، ودفعا لأبناء المجتمع للاصطفاف معه ومع جبهة المتصدّين للشيوعية. لذا كثيرا ما نجد لغة ضمير الجماعة ((نحن)) تتردد في المدونة، ليكون الكاتب جزءا من جبهة اجتماعية تتصدى: ((إننا في حرب عقائدية مع الشيوعيين[...] إننا في جهاد ندافع فيه عن قوميتنا وديننا وتقاليدنا وتراثنا)) (ص٨٢). لتبدو الشيوعية والشيوعيين جسما غريبا على الـ ((نحن)). وعلى هذا الأساس تكون غاية الكتابة ((مكافحة الشيوعية والشيوعيين وفضح جرائمهم أو مخازيهم)) (ص٩٠). وحين يحين الانفجار ((يخلصنا الله من كل أثر للشيوعيين)).(ص١٨٣).

إنّ مجمل ما كشفه السياب الكاتب من ضرر شخصي

ومن إعلان العداء للمكتوب عنه يمثل موضعا هشّا وخطيرا في المدونة، لأنها كتابة ضدّية معادية للمكتوب عنه. فهو يعلن في الأسطر الأولى من الحلقة الأولى بأنه عدوّ لدود للشيوعية وهو يكرر هذا (ينظر:ص٧،١٢). وهو يقدّم العداء الشخصي سببا في البدء بالكتابة. فهو يجيب صديقا أتاه عاذلا مستنكرا أن يكتب السياب عن الشيوعيين وقد خرج من صفوفهم بإرادته. فيجيبه قائلا: ((لقد ظلوا يلاحقونني بالشتائم والأكاذيب والسباب حتى انتهى الأمر إلى التسبب في فصلي من وظيفتي، فقطعوا بذلك رزقي، موردي الوحيد الذي أعتاش منه وأقيت أطفالي. إنني في حرب معهم، وهي حرب شخصية بالإضافة إلى كونها حربا عقائدية)) (ص٢٧ الحلقة الرابعة)، فكان صريحا حين قدّم الدافع الشخصي على العقائدي.

ومثلما قدّم العداء الشخصي سببا للبدء بالكتابة فهو يقدِّم السبب نفسه دافعا للاستمرار بالكتابة والفضح بعد أن انقطع عنها. ففي الحلقة الحادية والثلاثين يشير السياب إلى أنه انقطع عن الكتابة والنشر ضد الشيوعيين مدّة من الزمن استجابة لدافع وطني، إذ تحاشى الإثارة بعد أن تعرض الزعيم عبد الكريم قاسم للاعتداء. لكن الشيوعيين وجدوا في عدم الكتابة عنهم ((فرصتهم التي يجب ألاّ يفوتوها فراحوا على عهدهم يفترون ويدسون.. بل ويتهمون ويهددون. [وفسروا] صمتي عن سرد ذكرياتي الشيوعية [...بـ] أنني لذت بأذيال الفرار[...] وأمام أكاذيب كهذه ومفتريات قذرة لا يسعني إلا أن أواصل كتابتي ما داموا يريدون ذلك)) (ص٢٠٠-٢٠١).

وعلى أساس هذا التفكيك وإعادة ترتيب دوافع الكتابة تكون الصورة على النحو الآتي: هي كتابة ضدية معادية للمكتوب عنه، ومحرّكها المركزي المباشر ضرر شخصي يغذّيه خزين من مآخذات حاضرة في الذات وقادرة على النهوض بحيثيات الكتابة لتكون نصا معاديا قادرا على النيل من الخصم.

*** *** ***

ذكرنا في السطور السابقة دوافع السياب الكاتب المباشرة لكتابة مذكراته، وهنا ينبغي على القراءة أن تشير إلى رغبة بالكتابة متعلقة بالكتابة نفسها. فكتابة السياب عن الشيوعية والشيوعيين تحمل رغبة الكاتب الحبيسة، بالتوسّل بالكتابة للتحرر من الخوف ليتقرب من ذاته الإنسانية،وهذا المنطق يؤكده رولان بارت الذي يقارب علاقة الخوف بالكتابة ((أكتب كي لا أخاف))[٣]. فخزين الذكريات المؤلمة يرهق الذات ويقلق وجودها الإنساني، فيصبح تفريغها في نص مدون راحة للكاتب من جهتين: ففي التفريغ نفسه راحة التخفّف، بأن أصبح محفوظا في ذاكرة غير ذاكرة الكاتب وبأنّه أخذ شكلا كتابيا خاصا ومستقرا بعد أن كان غائما. ففي أثناء الكتابة تنفتح آفاق جديدة للمعنى المكتوب من خلال الكتابة نفسها. فتصبح الكتابة لحظة تاريخية مهمة للذات، فهي – أي الكتابة - تكشف وجها جديدا للمعنى المكتوب، لم يكن واضحا بهذه الصورة لذاكرة الذات التي تحتفظ به قبل التسجيل.

وفي نشر النص راحة أخرى تتأتي من جهة قدرة ذلك النص على الفعل في الواقع كونه نصا محرضا ضد فكر معيّن ومجموعة معيّنة - هم الشيوعيون لدى نص السياب. مثلما تحمل ضمنا رغبة في إفادة القرّاء من خلال إرشادهم وتبصيرهم بخطر لم يلتفتوا إليه وأمر لم يشاهدوا بشاعته المخفية. وحين يتحقق هذا من خلال نص تحذيري منشور يجد الكاتب راحة ضمير.

ونحن هنا حين نتحدث عن ملابسات تجربة السياب في كتابة مدونته إنّما نتابع ما ينتج عن فعل الكتابة في تجربة السياب. وهذا إجراء من الإجراءات التي يمكن أن تتخذها قراءتنا لإنتاج أجواء مساعدة على حالة فهم أفضل، لنص السياب في لحظته التاريخية، في نهاية خمسينيات القرن العشرين. فالنص لدى السياب كان في أهم وجه من وجوه وجوده أن السياب أراده سلاحا، وليس نصا معرفيا بريئا. لكن نص المدونة بقي عصيا على إرادة السياب الكاتب، فبالقدر الذي يدين الشيوعية هو يدين السياب نفسه، حين يقدمه منحازا صوب الاقتصار على ذكر السلبي من تجربته الشيوعية، ومأخوذا بحربه الآيديولوجية متخليا عن استحقاقات فنية النص. وهذا ما سيتضح بجلاء من خلال سير القراءة.

في عالم الكتابة عن سيرة الذات ثمّة خصوصية مضافة إلى ما ذكره رولان بارت بخصوص أنه يكتب كي لا يخاف، وهي أنّ صاحب المذكرات - أو السيرة الذاتية - حين يروي فهو إنّما يوجد جسورا من الألفة مع القارئ، وحين يروي لنا أخطاءه معترفا بممارسته للمعيب اجتماعيا؛ فنحن القراء قد ((نتقبّل أخطاءه بروح الصديق، وإذا أدى الكاتب هذه المهمة فقد رضي أيضا عن نفسه لأن دوافعه إلى التحدث هي الدوافع التي تحدو صاحب السر إلى الإفضاء بمكنونات صدره، دون تحرّج أو تأثّم))[٤]. وفي مدونة السياب نجد علاقة مباشرة مع القارئ من خلال

استعمال مفردة ((القارئ)) أو ضمير المخاطب المباشر: ((عرضت عليك... حدثتك... كشفت لك... سأبث لك... رأيتَ معي))(٥). ونجد جملا فيها خطاب تودّد يتكرر حضورها: ((أيها القارئ العزيز)) (ص١٧٣،٨٢،٤٠). وهذا المنحى في التعبير الذي يتقرّب فيه الكاتب من القارئ عاطفيا يؤدي وظيفة، وهو ،أيضا، علامة قادرة على كشف غايات يسعى إليها الخطاب، وهي هنا لدفعه إلى التقبّل وتصديق ما يسوق له الكاتب من معلومات وأفكار.

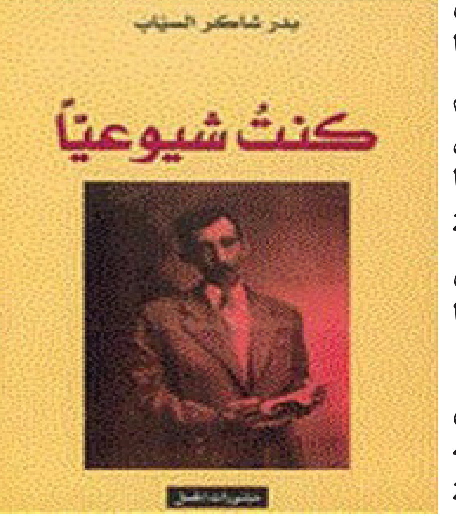
*** *** ***

حضر في المدونة نسق ثقافي دال على توجه قومي ديني يتبناه الكاتب. وهذا اتضح من خلال طبيعة المستندات التي تكرر حضورها في خطاب المدونة من حيث الدفاع عن القومية والدين، وبكل ما فيهما من تفرعات ثقافية كفكرة الالتزام الديني والتمسك بالموروث الثقافي للأمة القومية... وبكل ما يمكن أن يُنتجا من التصدي لمفاهيم أو محاور ثقافية كالشعوبية والإلحاد...إلخ. وهذا نسق سبق لنا في الصفحات السابقة أن أبرزنا حضوره.

والمدونة بهذا تكون قد التقت مع واقع نسقي محلي اجتمعت تحت مظلته التوجّهات القومية والدينية المناوئة للشيوعية. مثلما التقت أهداف خطاب المدونة مع أهداف نسق ثقافي خارجي مناوئ للشيوعية قادته ثقافيا المخابرات الأمريكية.

سعت المخابرات الأمريكية في تصديها للمعسكر الاشتراكي إلى تأسيس نسق ثقافي مضاد. وعملت على تنميته بقوة، من خلال ((منظمة الحرية الثقافية))، التي كان ليد المخابرات الأمريكية سطوة عليها، مثلما كانت لها يد مباشرة في تأسيسها، كما تذكر ف. س. سوندرز ذلك في مجمل كتابها ((من دفع للزَمّار، الحرب الباردة الثقافية))(٦). إذ كانت تُشن في تلك الخمسينات من القرن الماضي حرب ثقافية ضد هذا المعسكر وواجهته الشيوعية وهذه الخمسينيات هي الزمن الذي كتبت فيه مدونة السياب.

هذا التناغم مع النسق الثقافي الخارجي لم يقتصر حضوره في خطاب المدونة على الاتجاه العام وحده، وإنما يستطيع القارئ أن يشخص أكثر من محور من محاور التقاء توجه المدونة مع توجه الأذرع الصحفية والكتابات الفكرية التي تتبناها منظمة الحرية الثقافية. من ذلك ما ورد من نقد السياب لموقفه من شعر ت.س.إليوت، ورواية الكاتب جورج أورويل التي عنوانها: ١٩٨٤. فحين كان شيوعيا كان مُلزما بتبني موقف الحزب الرافض لشعر إليوت ورواية أورويل , ومعلوم موقف الدعم الذي قدمته المخابرات الأمريكية لأدب إليوت - من خلال أذرعها في منظمة الحرية الثقافية –حيث ساهمت في ترجمة "الرباعيات الأربع" لـ ت.س. إليوت، لأنه كان معاديا للشيوعية والإلحاد، وأن نُسخ الكتاب كانت تلقى من الطائرات على الأراضي الروسية(٧). و((رؤية "أورويل" الكابوسية للمستقبل كما عبر عنها في "١٩٨٤" كانت تروق لخبراء الاستراتيجية الثقافية على عدة مستويات. وكالة المخابرات المركزية –"CIA" وضباط هيئة الاستراتيجية النفسية "PSB" الذين كان الكتاب بالنسبة لهم قراءة مطلوبة- فهموا تماما فحصه لمخاطر الشيوعية. متجاهلين حقيقة أن "أورويل" كان يهاجم ويشجب المساوئ والمفاسد التي تمارسها كافة النظم المتسلطة، سواء من اليمين أو اليسار على مواطنيها. ورغم أن أهداف الكتاب كانت غاية في التعقيد، إلا أن الرسالة كانت واضحة: فهي احتجاج ضد كل الأكاذيب، ضد كل أنواع الخداع والحيل التي تمارسها الحكومات، لكن خبراء الدعاية الأمريكيين كانوا حريصين على أن يجعلوها تسير في مسار معاد للشيوعية))(٨). بل إنّ(("أورويل" نفسه لم يكن بريئا تماما من مناورات الحرب الباردة هذه. فهو على كل حال، كان قد سلم قائمة لإدارة البحث الإعلامي"IRD" تضم ٣٥ شخصا باعتبارهم متعاطفين مع الشيوعية أو يشتبه أن يكونوا واجهات شكلية))(٩).ومن المفيد هنا التنويه إلى أن مدونة السياب حفلت بصفحات واسعة جدا لخّص فيها السياب تلك الرواية مُبديا إعجابه الكبير بها، ومتخذا منها نقطة انطلاق للمقارنة بين تصورات أورويل الاستشرافية في حينها؛ وبين ما تحقق منها في واقع الممارسة الشيوعية. ليكون الواقع في النتيجة مصدِّقا لتلك الاستشرافات المستقبلية. وظلّ الحديث عن رواية أورويل مركزا من مراكز المدونة، ينقطع ببعض الذكريات ثم يعود ثانية إلى ذلك المركز بوعي وقصدية(ينظر:ص٥٥)، فالحديث عن تلك الرواية



يحقق للمدونة مركز غايتها المتمثّل في النيل من الشيوعية.
إنّ كلّ ما تستطيع القراءة تأكيده هنا لا يتعدى تشخيص حضور لبعض آليات ذلك النسق الخارجي المناوئ للشيوعية في مدونة السياب، كإعلاء شأن أدب إليوت[١٠] المتديّن والاهتمام برواية أورويل المناهضة للشيوعية. وإنّ التقاء خطاب المدونة مع خطاب النسق الخارجي من حيث الاشتراك في مناهضة الشيوعية لا يعني بأيّة حال من الأحوال اتهام السياب بارتباط سياسي أو مخابراتي معيّن. ولا نجد دلالة تشير إلى أنّه أكثر من التقاء على معاداة الشيوعية.

موضوعيّة الكتابة:

نُشرت مدوّنة السيّاب أول ما نُشرت على هيئة حلقات في جريدة الحرية العراقية ذات التوجه القومي العربي المضاد للشيوعية، لذا هي مُرحِّبة بنشر مدونات تضعّف صورة الشيوعية والشيوعيين. فطبيعة جهة النشر وتوجهها وإن كانت علامة خارج النص لكنها في الحقيقة قادرة على زرع بعض بذور الشك في موضوعية المدونة لدى القارئ قبل القراءة. لأن تبني جريدة قومية التوجه لنشر حلقات واسعة عن الشيوعية المضادة لها إنما يستند إلى قراءة هيئة تحرير الجريدة حين قدّرت ملاءمة النص لتوجّه قرّاء تلك الجريدة. فيصبح نشر الحلقات عبارة عن قراءة قارئ ذي توجه قومي يقول لك إن الشيوعية سيئة. ومن هنا يمكن أن يتسرب الشك لقراءتنا، لتذهب إلى فحص موضوعية المدونة. لكن العامل الأهم الذي يدفع القراءة إلى فحص موضوعية المدونة إنّما يأتي من المدونة نفسها، ففيها إشارات صريحة ومتكررة تعلن بأنها كتابة معادية للمكتوب عنه ((الشيوعية)). وهنا تصبح موضوعية الكتابة موضع اتهام، وتصبح القراءة مُلزَمة بالتحقيق في هذا حيثما وجدت مداخل مناسبة لمثل هذا التحقيق، الذي هو مشروع مفتوح في مجمل صفحات القراءة، تقترب منه في موضع لتؤجله-أو يؤجَّل - إلى موضع آخر.

لم يكن السرد في مذكرات السياب سردا أدبيا فنيا، كما هو الحال في القصص مثلا. فهي مذكرات وليست قصصا، فضلا عن كون مذكرات السياب هذه لها خصوصية. فليس في تلك المذكرات من الموجبات الفنية التي قد تحتّم الابتعاد عن نقل حدث كما هو في الواقع. فهي كتابة مباشرة وتقريرية، لم يكن للخيال الفني حضور فيها، مثلما لم يكن للصياغات اللغوية المجازية حضور يُذكر. والسرد التقريري هذا يساعد على نقل الواقع المضموني بصورته الأقرب لما كان عليه في واقعه وحقيقته. وهذا بطبيعة الحال مشروط بتوافر عنصر صدق النية لدى الكاتب وبقدرته على النقل.

فلو دخل الخيال في السرد لزحزح الصورة درجة أو درجات عن واقعها الحقيقي الذي يتصوره الكاتب. لأن الزحزحة عن الواقع قد تأتي من خلال تزييف الواقع من حيث مضمون الموضوع مباشرة (وهذا قد يكون بسبب كذب الكاتب أو نسيانه أو توهمه...الخ). وقد تأتي الزحزحة من جهة الصياغة أيضا، أي حين تُصاغ المذكرات فنّا،فيه عنصر الخيال آلية من بين آليات الإنتاج. فالخيال يمكن أن يضخّم أو يقزِّم، من خلال التصوير لأغراض فنية.

يكتب السياب تصوّره عن الشيوعية والشيوعيين مستعينا في أحيان قليلة بخبرات مصدرها ذكرى يرويها له صديق يثق به، أو يستعين ببعض ما كتبه الكتّاب عن الشيوعية في مختلف أنحاء العالم، كما يصرّح هو(ينظر ص٩٠)، وكما هو موجود في واقع المدونة. لكن مركز المعلومات التي يقدمها السياب من خلال السرد إنّما كان معتمدا فيها على ما خُزن في ذاكرته الخاصة. لتكون المدونة في مركزها مستندة إلى ذكريات الكاتب الخاصة بممارساته ومشاهداته وتحليلاته... لقد صبّ السياب كل المعطيات المتحصلة من ذاكرته وذاكرة الآخرين في مدونته، ومن خلال أسلوب السرد المباشر وليس السرد الأدبي. وهو في هذا إنّما يقدم آلية كتابة فيها إقناع للمتلقي. فالسياب لم يقتصر على تدوين رأي أو تحليل فكري تجريدي عن الشيوعيين،وإنّما هو يقدم نفسه شاهدا، يروي ما شاهد حقا وعيانا. وهذا هو المستوى الأول من آليات التصديق وإقناع القارئ.

والمستوى الثاني من الإقناع أنّ السياب يروي فيما يروي اعترافات تخصّه هو، فهو يعترف بما مارسه من سلبيات، بعضها غير مقبولة أخلاقيا في واقعها الاجتماعي ، وقد لا يجرؤ كثير من الكتّاب على الاعتراف بارتكابها، لأنها ليست ممّا يُعلي من شأن إنسان في مجتمع.لذا تأتي المدونة لتقول للقارئ لا تتصوّر أن الكاتب يروي زيفا ليُعلي من شأن ذاته أو يرضي غرورها، فالكاتب السياب إنما روى ،أيضا، ما قد يسيئ لذاته ويحرج تاريخها.هذا ما نتصوّر أن المدونة تقوله ضمنا للقارئ من خلال سرد الاعترافات.

واجهت البعد الموضوعي في المدونة تحديات متنوعة وكثيرة. منها تحديات عامة تواجه الكتابة والكاتب، أيّا كانت هوية الكاتب ما دام يستعمل اللغة ليكتب أفكاره وينقل تصوراته. فاللغة أداة الكتّاب، ولكن ((اللغة ليست

بريئة على الإطلاق. فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة. والكتابة تحديدا - هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى، إنها تلك الحرية المتذكرة))[١١]. فهنا مصدر الخطر على الموضوعية يأتي من جهة ذاكرة المفردات في اللغة ومن جهة نظام التعالق اللغوي، فللكلمات شبكة ذكريات تمتد في ذهن الكاتب، فتستدعي مفردات أخرى وتستدعي معاني أخرى. ولعل من المناسب الإشارة هنا إلى أن نظام التعالق التاريخي بين المفردات يشتغل ،أيضا، على ذاكرة المتلقي الذي يتلقى ذلك الخطاب. فكل كلمة في الخطاب المقروء قد تثير سلسلة من الدلالات والمعاني المتذكَّرة المخزونة.وثمة خطر آخر يرشدنا إليه بارت يتأتى من جهة علاقة الخطاب النقدي بذاته، فـ ((كل خطاب نقدي يتضمن خطابا عن ذاته مهما استعمل من الطرق الملتوية، أو تظاهر بالعفة))[١٢].

تبقى التحدّيات التي واجهت الموضوعية في المدونة من جهة السياب ذات أهمية كبرى.فهو كاتب يصرح ضمنا وعلنا بأنّه معاد للمكتوب عنه. وقد بدا واضحا في المدونة مقدار الضغط العاطفي المتضمن لكمّ الغيظ والسخط المسلّط على الكتابة. حين التقى رافد الضرر الشخصي للكاتب الإنسان بالرافد الآيديولوجي له،المتمثل بنسق ثقافي قومي ديني حال في ذات الكاتب، وهو نسق معادٍ لنسق الثقافة الشيوعية. فحين التقى الرافدان انهمرت الكتابة على نحو كلي جارف ومهدد للبعد الموضوعي في الكتابة.فنتج عن ذلك مدوَّنة مهتمة برسم الوجه السلبي دون أدنى اهتمام بالإشارة إلى ما هو إيجابي. في حين توخي الموضوعية شرط جودة الكتابة ذات البعد السيري، كالسيرة الذاتية والمذكرات. فمن خلال خلاصة لدرسه ((فن السيرة)) يقدم الدكتور إحسان عباس نصيحة: ((أن يكون الكاتب لسيرته موضوعيا أيضا في نظرته لنفسه، بمعنى أن يتجرد من التحيز لنفسه، وهو يذكر موقفه من الناس والحوادث، ولا ينساق مع غرور النفس وتعلقها بذاتها، وحبها لإعلاء شأنها وتنقصها من أقدار الآخرين))[١٣]. وهذه نصيحة مفيدة ومهمة.

ولكن ما يمكن أن يشار إليه هنا للفائدة إنّ هذه المعادلة التي يقدمها الدكتورإحسان عباس (عدم الإعلاء من شأن الذات والغرور لتكون من علامات الموضوعية) هذه المعادلة قد تكون معكوسة أو مقلوبة، فالناظر في مدونة السياب قد يجد علامات كافية تدعو إلى القناعة بضعف الموضوعية في اعترافاته فهو لا يذكر سوى السلبي عن الشيوعيين، ولا يذكر في نقده لذاته سوى ما أورثه له الشيوعيون من سلبيات ونواقص أخلاقية وفكرية. بمعنى آخر اعترافات فيها الكثير من تقريع الذات وتسفيلها وليس إعلاء لشأنها، ومع هذا تبقى غير موضوعية بدرجة كافية. وهذا يعني أن عدم الموضوعية غير مرتبطة بشكل قدريّ ودائم بمسألة إعلاء الذات. فالموضوعية منفصلة عن حالتي الإعلاء والتسفيل، وقد لا تتحقق في الحالتين. وفي هذه النقطة بالذات يتضح من خلال مدونة السياب أن هدف الكتابة يبقى مسؤولا مسؤولية مباشرة عن الموضوعية وتحققها. فهدف مدونة السياب المعلن والمضمر هو حرق الشيوعية، وهنا تستوي الأمور بين أن يكون تاريخ الشيوعيين الأعداء لوحدهم حطبا للحرق، أو أن يكون تاريخ السياب نفسه بعض ذلك الحطب، حين تستدعي ذلك ضرورة دفع القارئ إلى التصديق.

*** *** ***

لم تكن لغة المدونة توصيفية حيادية، وإنّما كانت لغة انفعالية موتورة، فيها من المبالغة والحسّية والتشخيص الصادم، وفيها نزوع إلى صياغة التهكم. والكاتب فضلا عن كونه يوجه خطابه إلى المتلقي بصيغ خطابية مباشرة، ليتوسّله التصديق - وكما بينته القراءة في موضع سابق- فإنّ الكاتب يغازل أكبر عدد من قرّاء الصحف، باستعمال لغة بسيطة متداولة. لأن هدف المدونة التأثير في المتلقي لكسب تعاطفه وترسيخ اشمئزازه، من سلوكيات الشيوعيين، ومن تنظيم الحزب الشيوعي. فهي لغة صُنْع وترسيخ... فالشيوعيون من خلال تلك اللغة: **((قتلة قساة القلوب، وإنهم إباحيون منحطون، وإنهم ملحدون أعداء للدين))** (ص٩٦). وتترددت في المدونة أصداء مفردات القوادة والسمسرة...الخ (ينظر:٨٨،٨٦،٨٢، ١٣٦). مثلما حضرت بوضوح مفردات متطرفة في دلالتها على الحكم على الآخرين من الشعراء كـالتفاهة التي يصف بها البياتي وبعض الشعراء (ص٢٠). وقد تتكرر مفردة ((تفاهة)) ثلاث مرات في بضعة أسطر، كما حدث في وصف المدونة لقصيدة ناظم حكمت الشيوعي (ص٤٩-٥٠). ولعل من بين المفردات الدالة على مقدار التأزم استعمال الكاتب مفردة جهاد، ((إننا في جهاد ندافع فيه عن قوميتنا وديننا وتقاليدنا وتراثنا)) (ص٨٢).

ويقول واصفا كلامهم : ((**لقد نبحوا ...**)) (ص١٤٢)، ويقول: ((**ياللحقارة**، إن الإنسان الذي يسب قوميته ويعاديها من أجل وعد بأن دخله سيزداد مائة فلس في اليوم، لهو

إنسان حقير، وعبد أجير))(ص١٤٢). وهذه لغة تشرح فيها طبيعة الدوال (المفردات) المنتقاة، للتعبير مقدار اندفاع السياب، ودرجة غيظه، ومقدار سخطه الشخصي.

وتترد في خطاب المدونة صيغ المبالغة (أفعل)، فـ ((أن الشيوعيين **أجبن** خلق الله)) (ص٥٩)، فتكون صفة (الجبن) ليست كافية، لذا كانوا (أجبن). ويصف أحد الشيوعيين: ((أرأيت **أجبن** من هذا المخلوق **وأغبى؟!**)) (ص١٥٠)، وإن الشيوعيين أشد عداوة للقومية العربية من اليهود (ص١٤٢)، وأنّهم ((اغرقوا في ابتذالهم الجنسي حتى أصبحت تستطيع أن تمسك بتلابيب أيّة فتاة أو امرأة شيوعية ، ثم تهتف: تعالوا إليها فإنها رديئة الأخلاق)) (ص٧١-٧٢). و ((أيّ)) هنا فيها اتساع كبير ومبالغة، أراد لها النص شمول كلّ النساء المنتميات للحزب الشيوعي وبلا استثناء. وقد ترد المبالغة في تحديد مقدار، فلو ((تأسست دولتهم الشيوعية لازدادت الحالة سوءا بمائة ضعف أو أكثر)) (ص٨١).

وفضلا عن هذا تنتشر صياغة التهكم في المدونة: ((لنعرض نموذجا من التهذيب الشيوعي للأخلاق)) (ص٥٣)، ثم يسرد مثالا على ذلك مساعدته لأحد الفلاحين ليضرب جد السياب. و((ما أحلاك أيتها الشيوعية: حفلات وتصفيق، ثم شراب ومزّة وعشاء، وفتاة جميلة تجالسنا)) (ص٤٤)، ((أرأيت العبقرية الشيوعية؟)) (ص٦٧)[١٤].

كتبت المدونة بلغة بسيطة واضحة في دلالتها، وهي بهذا تناسب لغة الصحف السيارة التي يراد لأوسع طبقة من القراء أن تقرأها وتفهمها وتتفاعل معها. وهذه اللغة المستعملة بهذه المواصفات ذات صلة بغاية الكتابة ، فهذه المذكرات تسعى إلى توصيل رسالة ضد خصم تهدف الانتصار عليه من خلال تغيير توجّهات المتلقيين. ومن بين الآليات لتحقيق ذلك النصر زيادة عدد المتلقين. وهذا قد يستلزم التبسيط في اللغة أو غيرها من الوسائل. فيترتب على ذلك التضحية ببعض مساحات أدبية الكتابة ورقي الأسلوب في استعمال اللغة ورصفها. فأولوية الاختيار لديها أن تكون المفردات بسيطة مناسبة للنشر في الصحف، وأن تكون طريقة رصفها بأبسط شكل ممكن. وينخرط تحت هذا التوصيف أن تلك اللغة قد تتدنى أحيانا لتلامس الاستعمال اليومي للغة. وهذا ما تحقق في مواضع عديدة من المدونة، منها: ((وحينذاك تصعد الغيرة إلى رأس الرفيق الهمام فيطلّق زوجته)) (ص١٠١). وقد تُستعمل مفردات عامية كمفردة ((تلويص)) التي تدل في اللهجة العراقية على التخليط على غير هداية: ((لقد (لوّص) الشيوعيون في حركة أنصار السلام (تلويصا))) (ص١٩٢)،و((بعض العراقيين "القشامر"))(ص٦٢)، ((دوخة رؤوسهم)) (ص١٥٢)،((موش شرطي))(ص٢٠٨)،وغيرها. وقد يرد تركيب لغوي كامل من اللهجة العراقية الشعبية يشرح فكرة الضخامة الفارغة: ((يا فحل التوث بالبستان هيبة)) (ص٢٣١).ومثل هذا العامي حين يدخل في الكتابة المنشورة يمنحها بعض الإثارة، فضلا عن أنّه يحمل ضمنا مغازلة شعبية لطبقة واسعة من القرّاء.

***　　***　　***

حرصت مدونة السياب أشد الحرص على رسم صورة قبيحة للفرد الشيوعي وفي الأصل هو حُرْص على رسم صورة قبيحة للحزب الشيوعي، سواء أكان الحزب الشيوعي العراقي أم غيره، كحزب تودا االشيوعي الإيراني، أو حتى الشيوعية العالمية. وهذا يبيّن أنّ غاية المدونة التأكيد على أنّ سلوكيات الشيوعيين السلبية ليست فردية، وإنّما هي منظمة ومُمَنهجة ومستجيبة لقيم معيّنة، لذا هي متشابهة وقائمة على مبدأ أخلاقي واحد، لأنها ترضع من مرضع واحد. فالسياب يروي بأنّه في إحدى سفراته مع الرفاق في حزب تودا الشيوعي في إيران لاحظ مجموعة من الشباب الشيوعيين الإيرانيين يطاردون فتاة رفيقة لهم لينالوا منها مأربا من مآرب الحب، ويضيف: ((ولولا الحمّى التي نزلت بي فأقعدتني عن ملاحقتها لكنت بين الراكضين)) (ص٢٢٨).والشيوعيون في العراق - بحسب صورة المدونة التي أرادتها لهم - كانوا يمارسون النفاق والكذب والتشويه وسياسة التفرقة القومية والطائفية بين مكونات الشعب ...فكانوا يسيئون للقومية العربية لغرض كسب الأكراد إلى صفوف الحزب الشيوعي. وهم يستعملون الغش والخداع في كسب التأييد سواء مع طلبة الجامعة أم مع الفلاحين البسطاء. (ينظر: ص٣٤،٤٠)، وأنّهم قتلوا الأطفال (ينظر: ص٩٢).والشيوعيون في جوهرهم يقفون مع الصهيونية ضد الفلسطينيين وضد العرب إجمالا (ينظر: ص١٠٣). وبأنهم جبناء (ص ٥٩). وبأن الحزب كان يأمر بعض الشبان المنتمين بممارسة الشذوذ الجنسي في السجن. (ينظر: ص٨٢). وتترد في المدونة بكثافة عالية حكايات المباذل والخيانات وأخبار التهتك[١٥]. وانتشار مداليل من هذا النوع في المدونة يكشف ما يمكن أن تؤدي إليه هذه الدلالات من كسر هيبة الشيوعية في أذهان المتلقين.

وينقل عن أحد الكتّاب الشيوعيين حكايات عن فظائع ارتكبها الشيوعيون السوفيت من قتل للأطفال والشيوخ (ص٩٢-٩٥، ٩٩)، و((إن الشباب السوفيتي يدرس الإلحاد ويتعلم الكفر بالله وأديانه في المدارس والكليات)) (ص١٠٢).

ولغرض ترسيخ فكرة النسق تستخدم صيغة الجمع تعبيرا عن نسق شيوعي كي لا تبدو تصرفات فردية، فيرد كثيرا الحديث بصيغة الجمع:((لقد خدمنا الصهيونية وخنّا قضية أمتنا)) ص٤٥. و((غررنا بهم وجعلناهم)) (ص٥٠). ((كنّا ناجحين في مهمتنا)) (ص٥١)

تبقى دلالات تعريج السياب على البعد الأخلاقي في سلوكيات الشيوعيين النسقية لا الفردية دلالات مفتوحة للقراءة. وتفكيكها يمنح القراءة نورا مضافا لوضوح الرؤية. فالتطرق لمثل هذه الموضوعات الشائنة تعبر عن رغبة الكاتب السياب في جذب القراء، لما لسرد مثل هذه الموضوعات من إشباع لفضول القراء في سرد حكايات فضائح أخلاقية. وهدف جذب القرّاء هذا يصب في غاية المدونة وهدفها الأول المتمثّل بالفضح والتسقيط على أوسع نطاق. وهذا كلّه يبيّن بوضوح كافٍ الطبيعة اللامعرفية لتلك الاعترافات، أي أنّها اعترافات غير بريئة.

على الرغم من أن السياب أورد الكثير من الحوادث والحكايات غير الأخلاقية التي نسبها للشيوعيين إلا أنه مع ذلك يشير إلى أن ما ذكره ليس سوى القليل مما يعلم عنهم فـ ((لولا رغبات عزيزة من رجال احترمهم واعتز بهم لحدثتك بما يملأ كتابا))(ص١٠٢). وأحيانا يتعكز على تمنّع الجريدة سببا، فما ينشره ليس ((إلا بعض مخازيهم العديدة والتي مانعت جريدة (الحرية) في نشر الكثير منها، لأن مستواها أعلى من هذا "الأدب المكشوف")) (ص٧٦) . ويقول في موضع آخر: ((ولولا سمو أخلاق جريدة الحرية وارتفاع مستواها لفضحتكم فضائح لن تغطى بغطاء)) (ص٨١)، وينظر مثل هذه الإشارات أيضا ص١٠٠ وص٢٢٣.

ومثل هذه النتف حين نرصفها في هذا النسق تمثّل خاصرة هشّة في المدونة ينبغي تفكيكها أيضا، للوقوف على دلالتها. فهي من جهة تكشف مدى الاحتقان الذي تجمع في نفس السياب، ومن جهة أخرى – وهذا الأهم – تكشف عن أن المانع من الانزلاق الواسع والسافر في نشر الفضائح لم يكن أخلاقيات الكاتب، وإنّما كان مانعا خارجيا، كرفض جريدة الحرية نشرها، أو رغبات أناس يحترمهم الكاتب.

وهذا يشرح ضمنا مقدار كره كاتب موتور، ويبيّن مدى سخطه على المكتوب عنه (الشيوعيين). وهنا لا يعني القراءة ذلك الجزء الذي تبقّى في نفس السياب الكاتب و لم يدوَّن، ولكن حضور تلك الإشارات تضفي مزيدا من الشكوك على موضوعية الكتابة، وعلى الحياد المفترض في نص يسرد في جزء كبير منه مذكرات شاهد.

لكن ((شكوك)) القراءة هذه هي الأخرى تبقى موضع شك، فقد لا تتعدى دلالتها حدود تخويف الشيوعيين بأنه – أي السياب الكاتب – يعلم عنهم وقائع لا أخلاقية مارسوها هي أبشع من تلك التي نشرها. فتصبح دلالة التخويف حماية للكاتب بوصفه إنسانا يشعر بالخوف. وفي هذا يصبح ((ما لم يُكتب)) سلاحا مصرّحا به من خلال الكتابة.

السرد وغاية الكتابة:

يقول السياب: ((رويت ذكرياتي الخاصة))(ص٩٠)، ومفردة ((الخاصة)) هذه متعلقة بحياته الشيوعية ، وفي موضع آخر يقول: ((سرد ذكرياتي الشيوعية)) (ص٢٠١)، ليكون المسرود مقصورا على مضمون بعينه، وهو ذكرياته المتعلقة بالشيوعية. لذلك نقول: إن الوصف المناسب لجوهر مدونة السياب أنها مذكرات مسرودة.

وعلى الرغم من أن السياب ضمّن تلك المذكرات كثيرا من التحليلات وسردٍ لبعض ذكريات آخرين واستفاضة في الحديث أحيانا أخرى ...الخ وهو بهذا يكتب ضمن حقل سيري، إلا أن مدونته تبقى في حقل المذكرات. ولعل موازنة سريعة بين المذكرات والسيرة الذاتية تكون مفيدة هنا. فمن حيث مساحة الذاكرة التي يحتاج إلى مخزونها كاتب المذكرات يمكن أن تكون أقل من مساحة الذاكرة التي يحتاج إليها كاتب السيرة الذاتية. لأن غاية المذكرات محدودة، ويمكن أن تكون معنية بحقبة زمنية معيّنة من حياة الكاتب. إذ ليس من غاياتها رسم صورة شاملة لحياته، وليس مطلوبا منها رسم مجمل الواقع الاجتماعي والثقافي للكاتب ومجتمعه. في حين كل هذا مطلوب توافره في السيرة الذاتية.

ومن حيث البناء الحكائي، وتحديدا في مسألتي الزمن ، وتماسك الأحداث، يتضح فرق آخر بين سرد المذكرات وسرد السيرة الذاتية. فطريقة سرد المذكرات عادة تتم بطريقة اللقطات أو الأحداث المستقلة، في حين السرد في كتابة السيرة الذاتية يكون أكثر تماسكا، وفيه تواصل زمني. وكلّما كثرت الفواصل الزمنية دون الإشارة إلى أحداث وقعت فيها فإنّ هذا يقرّب السيرة الذاتية لتتحول إلى

مذكرات. فهنالك علاقة بالمساحة الزمنية لعمر الشخصية المسرود سيرتها وبين الأحداث الحاصلة في ذلك الزمن. وحين تخلو مساحة معينة من عمر الشخصية من أحداث ذات قيمة فكاتب السيرة هنا بحاجة إلى الإشارة إلى ذلك. لأن الكاتب يدرك أنّ القارئ ينتظر أحداثا تَسجّل في كل مرحلة زمنية من عمر الشخصية. في حين القارئ لا ينتظر مثل هذا التسجيل التفصيلي من كاتب المذكرات. ولغرض إحداث التماسك السردي يمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يعتمد على عنصر الخيال في بعض مفاصل السرد. في حين كاتب المذكرات في سرده هو أقرب إلى تدوين إفادته كشاهد واقعي حقيقي، وغايته تأكيد مصداقية السرد وحقيقة حصول الأحداث. لذا كلّما ازداد حضور الخيال في تلك المذكّرات أوحى للقارئ بأنّ المقروء هذا أدب متخيّل. وهذا يضعّف من مصداقية المذكرات التي كتبها الكاتب بوصفه شاهدا واقعيا، يسعى إلى دفع القارئ إلى التصديق به.

إنّ مفهوم السرد الذي صرّح به السياب ووصف به ما كتبه بأنّه ((سرد ذكرياتي الشيوعية))؛ إنّما يقع ضمن المفهوم العام للسرد، وليس المفهوم التقني للسرد الأدبي، لنصوص ذات قصدية سردية، وتقنيات سردية متقدمة، كالقصة أو الرواية.فالسرد بأبسط مفاهيمه العامة وحين يكون متعلقا بالسرد من خلال اللغة، هو ((نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية))[١٦]. ونقل الحادثة (سردها) هذا يمكن أن يتم بطرق وكيفيات متعدّدة، تُروى من خلالها تلك الحادثة. فالسرد يتضمن غاية تنظيمية لسير الأحداث وربطها في زمانها ومكانها...الخ . لذا فعلم السرد يتناول تلك الكيفيات السردية الممكنة للنقل.

يقول رولان بارت واصفا عمومية فكرة السرد :((إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق والسينما)) [١٧].

نصف حلقات المدونة تبدأ فيها الحلقة بربطها بخيط سردي بالحلقة السابقة لها مباشرة أو بربطها بحلقة ماضية أسبق من الحلقة المباشرة، كالقول: ((وصل بنا الحديث أمس إلى)) (ص١٢ الحلقة الثانية). أو القول: ((تحدثت في سلسلة أمس)) (ص١٩ الحلقة الثالثة). أو حين يبدأ الكاتب في الحلقة الخامسة يقول: ((كنت قد حدثتك في الحلقة الأولى)) (ص٣٣)، وهكذا[١٨]وحوالي نصف حلقاته لم يبدأها بربط سردي من خلال جملة أو إشارة إلى حدث سبقت الإشارة إليه في موضع ما، ويكتفي بالربط من خلال الموضوع. فالحلقات كلها تتناول ذكرياته عن الشيوعية والشيوعيين[١٩]. وقد نجد الربط في بعض الحلقات من خلال تهيئة القارئ لما سيُسرد له في حلقة قادمة: ((وبعد، فإني عارض عليك نموذجا آخر من نماذج الشجاعة الشيوعية حين أحدثك في إحدى الحلقات القادمة عن انتفاضة ١٩٥٢)) (ص٦٣ الحلقة الثامنة).

لم يكن السرد ملتزما بنسق تاريخي دقيق، فهو ينطلق من طبيعة الموضوع الذي يناقشه،فتُستحضر ذكريات تنتمي إلى تواريخ مختلفة غير خاضعة لنسق تاريخي متسلسل. مثلما لم يُلتزَم بانتظام السرد على مستوى التسلسل الزمني مع زمن التسلسل التتابعي الخاص بنشر الحلقات. فقد يعود ليسجل ذكريات عن مرحلة عبرها في حلقات سابقة. فمثلا، يذكّر الكاتبَ موقفُ الشيوعيين الايرانيين عام ١٩٥٢ بموقف الشيوعيين العرب من القضية الفلسطينية عام ١٩٤٨ فينتقل بالسرد من حيث الزمان والمكان (ينظر :ص١٧). ومثل هذا التنقّل تحقّق، أيضا، في الحلقة الرابعة (ص٢٦ – ٣٢)، حيث الذكريات المتباعدة مرصوفة مع بعضها، والرابط بينها ليس سوى طبيعة الموضوع، ولا علاقة للنسق السردي الزماني أو المكاني بهذا الربط.

وهو يسرد موقف الحزب الشيوعي من قضية فلسطين عام ١٩٤٨ الذي رفض قتال الجيوش العربية في فلسطين،فتأخذه الذكريات ليتحدث عن (خضوري) اليهودي الذي كان قديما يطوف في قريتهم والقرى المجاورة (ينظر: ص١٠٧). وهو في مدونته يرص آراءه وتصوراته جنبا إلى جنب مع ذكرياته، (ينظر مثلا: ص١١٥ -١٢١).

يعي السياب السارد عدم التزامه بنوع من النسقية الزمنية في سرد ذكرياته، ويبرر ذلك لقرائه الذين تساءلوا حينها ، فيقول: ((تحدث أحيانا بعض الحوادث الطارئة التي اضطر إلى تناولها قبل أن يكون أوانها قد فات)) (ص٦٤). ويقول في تبرير سرد حادثة معينة: ((لقد كنت أنوي أن أتحدث عنها متى حان أوانها حسب تسلسلها الزمني، ولكن الأخ الشيوعي قد اضطرني إلى التعجيل بالحديث عنها)) (ص٦٦) وتبرير السياب هذا قد يشرح بعض حالات خرق النسق الزمني في السرد لدواع آنية، ولا يصلح لتبرير عدم الالتزام بالنسق الزمني في سرد الأحداث في مجمل الحلقات التي لم يلتزم فيها بنسق زمني في سرد الأحداث بالتتابع.

لكن تبرير السياب هذا مهم بالنسبة لهذه القراءة، فهو قادر



على إنتاج دلالة حين تربطه القراءة باستجابة السياب الكاتب للمعطيات الآنية في زمن الكتابة (عام ١٩٥٩)، لتتوضّح بجلاء أكبر دوافع الكتابة ومحرّكاتها التي أشرنا إليها سابقا. وهي أن كتابة المدونة كانت في الأساس استجابة لضرر شخصي لحق بالكاتب، ومعظم هذا الضرر لحق بالسياب في الحقبة التي تلت انفصاله عن الحزب واستمرت حتى في أثناء كتابة المدونة. فالسياب في أثناء كتابة الحلقات ونشرها كان يتابع ردود أفعال الشيوعيين الذين يكتب عنهم ، فيؤجّل ما يستلزمه نسق الأحداث المُتذكّرة، وقد يقطعه بحديث يتعلق بردة فعل بعض الشيوعيين على حلقة نُشرت بالأمس أو قبل بضعة أيام.

وهنا ينبغي الإشارة إلى هذا التصوّر الذي تسجله القراءة لا يجرِّد الحضور الممكن للدافع الاجتماعي الذي أعلنه السياب وقال أنّه يكتب فضحا للشيوعية دفاعا عن المجتمع وقيمه، مثلما لا ينفي تكدّس الإحساس ببعض الضرر الشخصي قبيل الانفصال عن الحزب.

إنّ قطع الحديث وخرق النسق السردي أمر متحقق بوضوح في المدونة. فالسياب قد يُذكّره حديثه عن موضوع معين بأمر آخر فيذهب إليه مهما كانت ضرورات اتصال الحديث ملزمة بالاستمرار. لذا حين خصّص بعض ما كتب للحديث عن رواية (١٩٨٤) وجدناه يقطع الحديث عنها أكثر من مره ليسرد حدثا تذكّره، قائلا: ((وأقطع حديثي عن هذه الرواية. فقد ذكرني حلم ونستون بأمه وأخته الطفلة بجريمة من الجرائم الكثيرة التي ارتكبها الرفاق الشرفاء – الشرفاء جدا أو الطيبون كما يسميهم شعراؤهم – في كركوك.)) (ص١٦٩). وفي حلقة أخرى يسترسل في تلخيص رواية (١٩٨٤) ثم يقطع حديثه عن الرواية حين يجد فرصة لسرد حادثة أو سرد حالة من حالات سلوك الشيوعيين العراقيين، وبعد أكثر من صفحتين يعود قائلا: ((والآن نعود إلى سرد قصة الرواية التي حدثناك عنها)) (ص١٧٥).وبعد أن يتحدث عن حادثة اعتقال بعض أفراد من حزب تودا الشيوعي الإيراني وهم يحاولون التسلل إلى العراق، يواصل سرده عن رواية (١٩٨٤) من خلال قوله: ((نعود الآن إلى روايتنا...)) (ص١٨٥). ومثل هذا التنقّل المفاجئ منطقة رخوة في المدونة، وتجدها القراءة متضمنة لإشارة قويّة تبيّن أنّ تلخيص السياب لتلك الرواية ونقدها لم يكن لغاية معرفية تتعلق بالرواية في ذاتها، وقد يكون هذا النقد وسيلة لهدف آخر وغاية أخرى. أو على أقل احتمال أن هنالك أولوية أخرى متصدّرة على الجانب المعرفي. فالسياب الكاتب لا يكترث لحصول القطع في المدونة سواء وهو مدرك له أم غير مدرك.

لم يكن ما سرده السياب منسوجا على نحو أدبي فني متميز، فلم تُكتب مدوّنته بلغة أدبية ذات قصدية جمالية ــ وهذا ما أشرنا إليه سابقا و، أيضا،سنناقشه في صفحات قادمةــ، مثلما لم تكن منسوجة على نحو سردي مقصود فنيا وله غاية الإمتاع الفني، إذ جاءت ذكريات متناثرة لم يلتزم الكاتب فيها بمنطق نسق فني زماني ناظم أو نسق مكاني حاوٍ مخطط له فنيا.وهذا يبرهن على ضعف الاحتفاء بالبعد الَفني للسرد في هذه المدونة. وهذا موضع رخو آخر في المدونة يكشف عن تراجع الأولويات الفنية أمام سلطة الهدف الآيديولوجي المباشر للكتابة.

وكل هذا يكشف عن مقدار استغراق السياب في عدائه للشيوعية، مثلما يكشف أن البعد الفني في المدونة لم يكن هدفا استراتيجيا، وأن هدف النيل من الشيوعية يقع في صدارة أولويات تلك المدونة. وهنا تبدو العلاقة بين الفن واستحقاقات هيمنة العداء الآيديولوجي المباشر، أي تمّت التضحية بالفني لصالح الآيديولوجي. لأن الغاية لم تكن فنّية بقدر ما كانت تحقيق هدف آيديولوجي/شخصي عدائي مباشر.فإحساس الكاتب بتحقق هدف النيل من الشيوعية كان يبرر له أي ضعف فني.

*** *** ***

يميّز الشكلاني الروسي توماتشفسكي بين نمطين من السرد: الأول سرد يكون فيه الكاتب مطلعا على كل التفاصيل بما فيها التفاصيل السرية للبطل، والثاني: سرد يتتبع القارئ فيه الحكي من خلال عيني الراوي وما لديهما من معلومات يمكن من خلالها تفسير الخبر وحيثيات معرفة الراوي به[٢٠]. وعلى الرغم من أن السياب في مذكراته لم يكتب سرداً قصصيا متقدما في تقنياته السرديه؛ إلّا أنّ تمييز توماتشفسكي مفيد هنا لتوصيف سرد مذكرات "كنت شيوعيا". فالسياب استخدم فيها كلا النمطين من السرد. فهو حين يتحدث عن ذكرياته وانطباعاته عن الآخرين يكون في هذه الحالة ساردا ينقل تصوراته وفهمه للأحداث التي تقوم بها شخصيات أخرى غير الراوي. والسياب حين يتحدث عن اعترافاته الشخصية الخاصة به فهو سارد مطلع على كل خفايا شخصية البطل وأسراره، لأن الراوي هو البطل نفسه.

وفي موضوعة الاعترافات تحديدا نجد من الضروري

الإشارة إلى علاقة المضمون المسرود بالنوع التقني للكتابة. فاعترافات السياب جاءت على هيئة حكايات مسرودة، بمعنى آخر أنّه لم يكتب على هيئة اعتراف مباشر كسؤال يسأله صحفي في مقابلة صحفية ليجيبه السياب، مثلا. وسردُ السياب هذا إنّما يساعد السياب المعترِف بأخطائه ، من خلال تحرير الراوي من سلطة السيابِ الإنسان صاحب الحدث وبطله. فهنا السرد يساعد على القول بحرية أكثر، فالراوي كأنّه يتحدث عن إنسان آخر ليس شخص الراوي. ولكن يبقى الدافع الأهم في حرية القول مرتبط بنوع الوعي الذي يمتلكه الكاتب لحظة الكتابة. ووعي السياب هنا مكّنه من التمييز بين الإنسان - السياب - وأفعال ذلك الإنسان، في لحظات تاريخية سابقة، أي السياب حين كان شيوعيا بين عام (١٩٤٥ - ١٩٥٣).

من المفيد الإشارة إلى أن السياب لم يتتبع محطات التحوّل والتغيير أو النضج في شخصيته التي يسرد ذكرياتها في تلك الأعوام الثمانية، وكأنّها شخصية مخدّرة الوعي بفعل الآيديولوجيا. لأن هدف المدونة لم يكن متضمّنا تحقيق أغراض فنية أدبية بدرجة كافية، فالمدونة لم تهتم بكثير من جوانب السرد ومن بينها الاهتمام بنقل التدرج في النمو الفني للشخصية المكتوب عنها. فالمدونة - سواء أكانت بقصد أو بغير قصد – تجاهلت إظهار نمو الشخصية (السياب حين كان منغمسا في الشيوعية)، ولم تبرز تحولات وعيها بدقة.فبدت تلك الشخصية وكأنّها نائمة، أو خارج الوعي والنضج التطوري، لأنها مخدّرة آيديولوجيا على امتداد المساحة الزمنية لوجودها في التنظيم الحزبي. ولا تُستثنى من حال الشخصية خلال حياتها الشيوعية، سوى مدة لا تتجاوز عاما واحدا، ذاك الذي سبق إعلان التخلي الرسمي عن الحزب (بدءا من شهر تشرين من عام ١٩٥٢ حين هربت الشخصية إلى إيران). إذ ظهرت بعض علامات في السرد تشير إلى تمدد وعي جديد، بدء بالشك والمراجعة لفهم حقيقة الشيوعية، ولاسيما من حيث موقفها من فكرة الوطنية والانتماء القومي للإنسان (ينظر: ص١٧-١٨). لذا ليست مصادفة أن يستعمل السيّاب مفردة ((استفاق)) للتعبير عن شعور الشخصية، فهذه المفردة تستعمل للتعبير عن بداية جديدة بعد نوم طويل: ((استفاق للمرة الأولى منذ عهد بعيد في نفسي شعور بقوميتي)) (ص٢١١).

على الرغم من أننا نقول مع رولان بارت بأن كل شيء مستظِل بعباءة السرد، إلا أنّ هذا التصوّر لا يعني بالضرورة أن النصوص منخرطة في أنظمة السرد بالدرجة نفسها. فبعض النصوص تحتفي بتجليات متعددة من تقنيات السرد، وبعضها يكون احتفاؤها ضمن الحدود الدنيا لضرورة وجود السرد طاقة ضرورية للتوصيل والإفهام والتواصل مع المتلقي. ونصوص أخرى تقع برتب مختلفة بين الحد الأعلى من الاعتماد على تقنيات السرد والحد الأدنى من تلك التقنيات. فالرواية ليست كالمذكرات وهي ليست كالسيرة الذاتية... على الرغم من أن كلّ هذا سرد. ومدونة السياب لا تتمظهر فيها سوى مساحات محدودة من تقنيات السرد. من ذلك أنّها مكتوبة بنَفَس سردي، وفيها خيوط من الربط التي تدفع بها لتكون نصا متماسكا. من تلك الخيوط الرابطة هوية السارد، فهو فيها جميعا السياب نفسه. وهذا رابط مضاف إلى الروابط التي سبق ذكرها ؛ من عنوان رئيس يربط مفاصل النص((كنت شيوعيا))، ومن موضوع معيّن مقتصر على الشيوعية والشيوعيين. وما يمكن أن يَضاف هنا لخصوصية هذا الربط أنّ طبيعة الموضوع تداخلت مع هوية السارد. فالموضوع بصفته الكبرى حوادث تتعلق بتجربة إنسان (السياب) مع الحزب الشيوعي يرويها السياب نفسه. فأصبحت علاقة وثيقة بين طبيعة السارد والموضوع المسرود، فهو مقتصر على نقد السياب للحزب الشيوعي والشيوعيين مع تضمّن ذلك النقد لنقد ذاتي يمارسه السياب على ذاته حين كان شيوعيا. أي هي مدونة تستمد تماسكها ليس من خلال العنوان وحده ، أو من خلال خيوط السرد وحدها – وإن كانت خيوط السرد الفنية واهية- ، وليس فقط من خلال طبيعة استقلالية الموضوع بهوية معيّنة. فهي تستمد تماسكها من خلال مجمل هذه العوامل النصية بالإضافة إلى أن كاتبها واحد والغاية التي ترمي إليها غاية واحدة. لتكون مجمل خيوط الربط التي توافرت في المدونة تجعل منها كرة مصوّبة نحو هدف معين هو النيل من الحزب الشيوعي.

الكتابة والآيديولوجيا:

كل تصوّر فكري معيّن – ومنه القراءة النقدية نفسها - ينتمي إلى شكل من أشكال آيديولوجيا موجهة للوعي، والآيديولوجيا بهذا المستوى فضاء التأويل وهي هنا مقبولة الحضور، ولكن ما لا ينبغي أن يكون، هو وقوع القراءة النقدية في أحضان الآيديولوجيا المباشرة المنظمة (الحزبية، الدينية، الطائفية..). ففي ظل هذه الآيديولوجيا يُباع المعرفي للآيديولوجي. والانتماء الآيديولوجي بهذا الوصف ضرب من الاستعباد،والانصياع لنسقه يصنع

ما يسميه ديفيدهوكس الوعي الزائف[٢١]. والرهان يبقى معقودا بنوع الوعي المعرفي للإنسان، الذي يمكنه أن يتكفل بمراقبة الإنسان الآيديولوجي داخل الانسان المعرفي. فحين يهمين البعد المعرفي سيكون رقيبا على الآيديولوجي وقادرا على تحجيمه وتضييق هامش عمله. لذا يُسجّل خطر الآيديولوجيا على أخلاقيات معرفة الانسان المثقف ، لأنها تقدم قناعاته الآيديولوجية /الأخلاقية على موضوعيته ،فتصبح المعرفة مُمَرَّرَة من ثقب الآيديولوجيا وبشكل مباشر.

يؤكد السياب على إنسانية **المفهوم القومي العربي** (ص٢١-٢٢). وخط السياب العام بعد التحوّل صارعروبيا (ص٨٥).وفي الصفحة نفسها يُنتج ثنائية يُقابل فيها بين العروبة منجهة والشعوبية وإسرائيل من جهة ثانية. ويجد أن الشيوعيين كانوا أداة اسرائيلية. ويصرّح في موضع آخر من المدونة بأنه حين كان في الحزب الشيوعي كان على المستوى الفكري يخون قوميته العربية: ((أنا الذي أدعي بأنني أديب وشاعر ،وبأنني لست من عبدة المال ،ولا المهتمين به ، وأن قصيدة جيدة أكتبها أحب إلى نفسي من آلاف الدنانير. **لقد خنت قوميتي** وتنكرت لكل القيم الروحية)) (ص١٠٨).ويبدي تعاطفه مع شعراء قوميين كنازك الملائكة وعلي الحلي، مبيّنا أنهما تعرضا للتهميش في ظل نسق الثقافة الشيوعية: ((أين هي الشاعرة العربية العظيمة الآنسة نازك الملائكة ؟ وأين هوصوت الشاعر المبدع الأستاذ علي الحلي ؟)) (ص١٢٢). ويقول: ((استفاق للمرة الأولى منذ عهد بعيد في نفسي شعور بقوميتي، بعروبتي، اعتززت بعروبتي)) (ص٢١١) وكان هذا عام ١٩٥٢، أي قبل انفصاله عن الحزب بعام.فبعد مشاركته في مظاهرات تشرين أصبح مطاردا، فهرب إلى إيران،حين عبر الحدود العراقية الإيرانية سائرا في أرض عربستان العربية (ص٢١٢). ثم يُجمل مايشبه بيانا يعلنه بلغة خطابية حماسية ، مستندا إلى رموز دينية قومية، ومتعهدا بإلزام نفسه بالعمل بمضمون ما يقول: ((أيتها العروبة ،يا قومية محمد وعمر وعلي والمتنبي وأبي تمام، ياقومية سيف الدولة والمعتصم وصلاح الدين الأيوبي ،لن أخونك ولن أتخلى عنك طمعا بالسراب الشيوعي)) ص٢١٢. ويتحدث عن مظلومية الشعب العربي في عربستان ،وبأن الشيوعية مع أي شعب أو قومية ضد العرب (ص٢١٢-٢١٣). وهو يؤكد على أن كثيرا من الشيوعيين كانوا يهودا (ص٢٩)، بل من ((العصبة الصهيونية)) (ص٤٤)،وكانوا يعادون العرب جهارا (ص٤٥).

من المهم في هذا الموضع من البحث الإشارة إلى طبيعة التوجه الفكري للسياب في تلك المرحلة التاريخية، التي كتب فيها هذه المدونة، من خلال الاستعانة بنصوص من خارج المدونة. لغرض التحقّق من درجة مصداقية الكتابة في تلك المدونة، في تعبيرها عن الواقع الفكري الحقيقي للكاتب وطبيعة رؤيته. فثمة إشارة قوية ترشدنا إلى أنّ توجّهه – حقا – في تلك المرحلة كان قوميا عربيا. فقبل عام من نشر مدونته هذه كان السياب قد نشر عام١٩٥٨ - وبعد أيّام قليلة من قيام ثورة الرابع عشر من تموز في العراق– مقالا هو في أصله لقاء صحفي أجراه في بغداد مع ميشيل عفلق مؤسس حزب البعث، أثناء زيارته للعراق. ويشير السيّاب في أثناء المقال إلى أنّه سبق وأن التقى ضيفه قبل عام في دمشق، أي عام ١٩٥٦. وفي أثناء المقال يبدي السياب إعجابا منقطع النظير بفكر ميشيل عفلق ويبدي تعاطفه الشديد مع اتجاهه القومي العربي. وهذا يلقي الضوء على طبيعة التوجهات القومية في فكر السياب ورؤيته في تلك المرحلة[٢٢].

التعبيرعن الإيمان في المدونة كان محورا أساسيا، أيضا، لكنه يأتي بالدرجة الثانية بعد المحور القومي، حين نتحدث عن تفاصيل ضمن النسق الجديد المكتوب. فالكاتب يفسر جبن الشيوعيين الذي يؤكد وجوده من خلال منظور عقائدي ديني: فـ ((لابد لهذا الجبن الشيوعي من سبب. إنني أفسر هذا الجبن بأن سببه إلحادهم وعدم إيمانهم بالبعث وبحياة أخرى غير هذه الحياة، ولهذا تصبح الحياة عزيزة عليهم ، لأنها حياتهم الوحيدة))(ص٥٩). وتتكرر مقولة **إلحاد الشيوعيين** في أكثر من موضع (ينظر: ص٧١،٧٠،٥٩). و((إن المسيحي المؤمن بالله يشعر بأنه أخو المسلم المؤمن بالله وإن عليهما أن يوحدا الكلمة لمحاربة الكفر الشيوعي والإلحاد الماركسي)) (ص١٦٨).ويندرج تحت هذا التصوّر إعجابه بالشاعر الإنجليزي المتديّن إليوت وشعره المضاد للإلحاد. والسياب يدعو بعض الشيوعيين أن يفضحوا الشيوعيين ، لأنه يجد أنها ((**حرب عقائدية** مع الشيوعيين)) (ص٨٢).و ((إن الشباب السوفياتي يدرس الإلحاد ويتعلم الكفر بالله وأديانه في المدارس والكليات، وفي النوادي)) (ص١٠٢).وحتى اعتراضه على ماركس نفسه يأتي من وجهة نظر دينية، فهو ((**اليهودي التائه** ، كارل ماركس[...و] **فلسفته اليهودية الملحدة**)) (ص١١٨ -١١٩)،وأنّ ماركس اليهودي تظاهر بأنه

تحول إلى المسيحية ،وأنّه كاليهود الذين تظاهروا بأنّهم اعتنقوا الإسلام أيام ظهور الإسلام ((ومازوروه على النبي العربي الكريم من أحاديث)) (ص١١٩)،ووصف ماركس بأنه كان ((**يهوديا قذرا قاسي القلب**)) ص١٢١. وهو يحمد الله على تحوله الثقافي فـ((حمدا لله الذي أنقذني من هذا الضلال الذي كنت أتخبط فيه)) (ص١٢١).

يتضح بجلاء في المدونة كثرة الإشادة بفكرة القومية العربية والاعتزاز بالانتماء إليها ممتزجة بالإسلام ، وبمقابل هذا رفض للآيديولوجية الماركسية ومنبعها ماركس وربط فكره بديانته اليهودية. حتى بدت في المدونة أكثر من ثنائية. منها ثنائية تضادية بين العروبة التي ينتمي إليها الكاتب زمن كتابة المذكرات، وبين الشعوبية التي تناوئ العروبة حين كان شعوبيا (أي شيوعيا). ومنها ثنائية ضدية بين الإسلام واليهودية. فعاد بماركس إلى أصل ديانته وعاد بنفسه إلى أصل ديانته. فضلا عن علامات أصولية أخرى أكّدت عليها الكتابة ، منها التقاليد والتراث.... وهنا يتجلى بوضوح أن الكتابة أعلت من نسق وسفّلت نسقا آخر، وأن الكاتب خرج من نسق ليرتمي في أحضان نسق آخر. والفرق بين النسقين أن النسق الجديد (القومي الديني الإسلامي) نسق فكري ثقافي عام غير منخرط في شكل تنظيم سياسي مباشر، في حين النسق القديم (الماركسي الشيوعي) كان مؤطرا بأبعاد تنظيمية سياسية حادّة وملزمة للأفراد المنتمين للسير على وفق إيقاعها بشكل تفصيلي، بما لا يسمح للذات الفردية بالحركة بحرية خارج الإطار المرسوم.

لقد كثرت المفردات الدالة على النسق الثقافي القديم (النسق الشيوعي)، مثلما حضرت بوضوح المداليل (من معانٍ وأفكار تنتجها الدوال) المؤسسة لهذا النسق. وبالمقابل كثرت المفردات الدالة على النسق الثقافي الجديد (العروبي الإسلامي) وحضرت بوضوح المداليل المؤسسة له. فنسق الثقافة الشيوعية الذي شخّصه السياب: **أممي** (يعادي القومية)،**وشعوبي** (ضدالعرب)،**وعنصري صهيوني ،وملحد،ويهودي الجذور،وإباحي وغير أخلاقي** (وهذا يجده السياب مجسدا في سلوك الأشخاص الحزبيين).

ويتأسس النسق الثاني على الضد من النسق الأول ، على هيئة ثنائية تضدية الأول تنتج نقيضها، ليصبح النسق الجديد: **قومي ،عروبي ، مؤمن، مسلم،ملتزم بأخلاقيات الواقع الاجتماعي**. وهنا نعيد التذكير بالأوليات التي رتّبتها القراءة حين وجدت أن دافع الكتابة المركزي المباشر كان ضررا شخصيا حياتيا لحق بالكاتب وعاضدته دوافع أخرى. لكن الكتابة نفسها حملت نسقا ثقافيا جديدا متمثلا بالنسق القومي الديني ليحل محل النسق الثقافي القديم، فيكون موجها للكاتب والكتابة.

إنّ من مظاهر ((القدر)) النسقي الذي وقع فيه السياب أن الراوي حين يروي في مدونة السياب إنما يروي من خلال تأثّر بفضاء نسقي ،أيضا، فعلى الرغم من أن ذاكرة السياب ذاكرة فردية إلا أنّها من جهة أخرى ذاكرة لنسق جماعي معيّن، سواء أكان نسقا داخليا مجسدا لطيف من المجتمع العراقي، أو نسقا خارجيا ممثلا لطيف مجتمعي ثقافي كوني، ضمن أطياف الصراع الثقافي، إبان الحرب الباردة بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، التي كانت محتدمة في خمسينيات القرن العشرين. فمن يمتح من ذاكرته الفردية (التجربة الذاتية) هو أيضا يستمد قيمه ورؤيته للأحداث من نسق يغطي الذات. لذا فهو في الحقيقة إنما يستعين بالذاكرة الجمعية للثقافة التي يحملها أو على الأقل يحمل قيمها الأساسية. لذلك فثمة تشابك بين الذاكرتين الفردية والجماعية. أي تشابك بين الذاكرة الفردية وذاكرة النسق الثقافي الحاضن للذاكرة الفردية. وهذا يقوّض بشكل كبير فكرة افتراض ((نظافة)) الذاكرة الثقافية الفردية من أدران الآيديولوجيا المباشرة، لتكون ذاكرة معرفية. فعلى الرغم من أن المذكرات – أيّة مذكرات – ذات صلة مباشرة بالذاكرة الواقعية الفردية لكاتبها إلّا أنّها تعبّر ضمنا عن ذاكرة جماعية حين يكون المتذكَّر – كلّه أو بعضه – على صلة بالشأن الثقافي الجماعي. ومن المفيد القول بأن قيمة المذكرات وأهميتها تتضاعف حين تلامس ما هو جماعي وحين تمتح من المساحة المشتركة بين الذاكرة الفردية وشأنها الخاص والذاكرة الجماعية وشأنها العام. لأن قيمة المذكرات تتضاءل حين تقتصر على سرد ما هو شخصي وخاص ولا يمثّل أمرا يهمّ الناس. ويبدو أنّ السياب كان مدركا لهذا الأمر. فقد تجلت غايته في مذكراته تلك في توسيع مساحة ما يشكله الموضوع المتذكّر فيه (موضوعة الحزب الشيوعي)؛ ليكون همّا رئيسا من هموم الذاكرة الثقافية العامة للمجتمع العراقي. وهذا كان آلية من آليات خطاب السياب في توسيع دائرة التلقي، لأنّه يسعى إلى إقناع القارئ بأنّه يتحدث عن شأن عام يخص الذاكرة الثقافة للمجتمع التي تهددها الثقافة الشيوعية.

إنّ علاقة الأنساق الثقافية بالذات علاقة معقّدة، فعلى الرغم من أن السياب أمعن في نقد النسق الثقافي للآيديولوجيا

الماركسية ونقد تجربته الشيوعية المجسدة لذلك النسق، فصورها بأنها سلبت منه كثيرا من حريته وكرامته الإنسانية، وعلى الرغم من حرصه على الاقتصار على تسجيل السلبي دون غيره؛ إلا انّ قراءتنا تجد أنّ بعض جوهر فكر ذلك النسق الذي ينتقده السيّاب قد ترسب في قاع وعيه قبل لحظة الكتابة، فكان عاملا من عوامل الارتقاء بذاته. لتكون كما هي عليه من قدرة واستعداد على الاعتراف ونقد تجربة الذات. لأن نسق الثقافة الماركسية في تلك المرحلة الثقافية وفي واقع المجتمع العراقي تمثّل جناح التفكير المشبع بأفكار التنوير والحداثة. وهذه الأفكار مسؤولة – بشكل من الأشكال –عن تحريض السياب على التمرد على ذاته وعلى آيديولوجيا الشيوعية نفسها، التي نقول عنها بأنّها كانت شكلا من أشكال تجسيد توجهات التنوير والحداثة في حينها.

لقد كانت تلك الآيديولوجيا الثورية مصدرا من مصادر زرع روح التمرد في أعماق وعي السيّاب على كل ما هو قار ونهائي ومطلق. فهي تؤمن بالإنسان الصانع الذي يصنع قَدَرَه، ومن ذلك الصُنع أن يكون الإنسان صانع الذات. ومن مراحل صنع تلك الذات أن تكون هي ومنجزها عرضه للنقد والمساءلة، أي أن تكون الذات وتجربتها الحياتية موضوعا ومشروعا قابلا للفحص والمساءلة من قبل الذات نفسها. وهنا تصبح النظرة لمدونة السياب ((كنت شيوعيا)) نظرة ثقافية مختلفة، فهي مدونة تحمل مضمرا ثقافيا مختلفا عن المعلن.

ثقافة الاعتراف :

نقد السياب ذاته على ممارسات مارستها وأفكار اعتنقتها... والنقد إنّما يتبلور وجوده بعد الاعتراف بالخطأ. وقد اعترف طوعا ودوّن اعترافاته التي اندرجت بمسارين رئيسين، أولهما مسار أخلاقي والآخر مسار معرفي. ففي المسار الأخلاقي اعترف الكاتب بأنه ارتكب مخالفات أخلاقية كبيرة حين كان شيوعيا متأثرا بالنسق الثقافي الشيوعي. ووصف ذاته بأنها مشاركة مع الشيوعيين بما هو خسيس من الأفعال.فيسجّل بأنه كان كذّابا يستغفل البسطاء من الفلاحين من خلال كؤوس الخمرة، ليضمهم إلى صفوف الحزب الشيوعي (ص٤٢)،بل سعي إلى استثمار وجود رفيقاته الجميلات لأغراض الكسب الحزبي (ص٤٠،٣٤). وبأنه كان يتاجر بشِعره النضالي لإغواء فتاة شيوعية لينال منها مأربا جنسيا.(ص٨٧). ومن المألوف اجتماعيا أن يحرص الإنسان على إظهار صورة حسنة للأسرة التي ينتمي إليها، في حين يعترف السياب أن أسرته كانت تظلم، فظلمت ((زنوبة زوجة الفلاح الفقير)) التي تعمل خادمة في بيتهم ، بل وأذلت كرامتها الإنسانية وجرحت مشاعرها بلا رحمة (ينظر: ص٧-٨). وقد سرد لنا نماذج كثيرة من اعترافاته في صفحات سابقة. لكن من المهم هنا التنويه بأن من بين مواضع اعترافات السياب أنه يعترف بارتكابه أفعالا منافية للأخلاق وخسيسة وهو في مرحلة عمرية ناضجة.فيروي أنّه كان ينظم الشعر انتصارا للتنظيمات الصهيونية بوصفه شيوعيا، وكان يستجيب لإغراءاتهم له خمرا تقدمه النساء، وكان يجلس معهم يشرب الخمر ويسب العرب ودينهم (ينظر: ص٤٤). ويكشف إحساسه -اللاحق - بالخيانة، وبأنه كان مغفّلا لأنّه قدّم مع رفاقه خدمات للصهيونية في حين كان يتصوّر أنّه يخدم الشعب (ينظر:ص٤٥).

واعترافات السيّاب ليست تسجيلا وصفيا حياديا، وإنّما هي اعتراف وإدانة، فالسياب يعترف بارتكابها ثم يدينها بصريح العبارة، حتى ليعترف بإحساسه بأنه كان حقيرا (ينظر: ص ١٠٨). ويقول: ((لقد خنت قوميتي وتنكرت لكل القيم الروحية في سبيل ماذا؟ إنني أمنّي نفسي بأن دخلي سيكون أكبر وبأنني سأحصل على نقود أكثر متى جاء الشيوعيون إلى الحكم)) (ص١٠٨). ويضيف ((وعذبتني هذه الفكرة. لقد حاولت الفرار منها بشرب الخمر والإدمان فيه، ولكنها ظلت تطاردني إلى اليوم الذي تخلصت فيه من الأفكار الشيوعية)) (ص١٠٨). ولا يتردد بتأكيد إنّه كان يعاقر مع رفاقه الخمر جهارا متحدّين مشاعر أهل قريته المسلمة المحافظة (ينظر: ص٢٤٩).ويعترف بأنه كان يمارس بعض الرذائل لحساب التنظيم وهو المدرّس والمربي المسؤول عن تربية النشأ:((كان المفروض أنني مدرس للغة الإنجليزية. ولكن الحق أني كنت أقضي أكثر من نصف مدة الدرس في التحدث إلى الطلاب عن الشيوعية))(ص١٠٩)،فـ ((الفترة التي قضيتها مبشرا بالشيوعية لامدرسا للغة الانكليزية في ثانوية الرمادي)) (ص١٣٨). وفضلا عن خيانة المهنة وهدر الوقت في غير تدريس مادة اللغة الانجليزية، فإن السياب يعترف بأنه كان يمارس الدعاية ويجمّل صورة الشيوعية في أذهان الطلاب، من خلال تزييف الحقائق وقلب الأحداث(ينظر: ص١٠٩).

ومن اعترافاته أنه حين كان يعمل مترجما في جريدة الاتحاد استغل - هو ومن معه من الشيوعيين - طيبة صاحبها

فخدعوه وسيّروا الجريدة باتجاه الخط الشيوعي. ويعترف بأنّه كان يرتكب الغش والتحريف لخدمة الآيديولوجيا، كنت ((أحرّف المقالات التي أترجمها عن الصحف الأمريكية والإنكليزية حتى تصبح وكأنها منقولة من صحيفة شيوعية. ولم يكن هذا يكفيني. كنت في بعض الأحيان أعمد إلى مجلة الطريق اللبنانية الشيوعية فأنقل منها المقالات التي ترجمتها هي في الأصل عن إيليا اهرنبورغ وقسطنطين سيم ولوف وسواهما من الكتاب السوفيات. ولكن ضميري لم يكن ليؤنبني على هذا الغش. كان نضالا في سبيل السلم والديموقراطية والطبقة الكادحة)) (ص١٩٣). أي أنّه كان يبيع أخلاقيات المهنة وأخلاقيات الذات لصالح الآيديولوجيا.

وهذا يكشف أن السياب حين كتب هذه المذكرات كان على وعي بخطر الآيديولوجيا على موضوعية الإنسان، وأن من أهداف مدونته كشف هذا الأثر الضار. ومن جهة ثانية فمثل هذه الاعترافات في مجتمعات محافظة تتضمن تعريضا لصورة الذات الاجتماعية للخطر، وهذا بحاجة إلى جرأة الاعتراف وجرأة الاستعداد لدفع الثمن الاجتماعي. ولكن السياب وإن هو جرّد ذاته من خلاله من كثير من الفضائل، لكنه في الحقيقة أثبت لذاته فضيلة الاعتراف وفضيلة الجرأة على الاعتراف وتأبيد الاعتراف، من خلال تحويله إلى نص منشور على الناس ومتاح للتاريخ.

هنالك اعترافات للسياب تندرج ضمن مسار نقد معرفة الذات، وهذه تدخل ضمن مداخل فرعية. فهو ينقد بعض منجزه الشعري لائما ذاته، من خلال انتقاد تلك القصائد التي سُجلت بسجل منجز الذات. مثلما ينتقد التلقي الآيديولوجي المرحب بتلك القصائد: ((وكانت تلك القصائد التافهة التي ارثي لنفسي الآن أني كتبتها، تحظى بالإعجاب الشديد والتصفيق المدوي)) (ص٤٣)، لكن السياب لم يسم تلك القصائد ولم يحدد مواطن الضعف فيها. ولا نجد مثل هذا التشخيص سوى في موضع واحد وبعد أكثر من خمسين صفحة (ينظر: ص٨٥)، حين ينتقد السياب مضمون إحدى قصائده التي قالها بمناسبة تأبين شهداء الوثبة، التي يقول في بعضها:

ما زال يملأ مسمع الأحقاب
ذاك الهدير من الدم المنساب
يعلو فيرتجف الطغاة وتحمى
أسطورة الأحساب والأنساب

ويعلّق عليها السياب –بعد بضعة سنوات من كتابة تلك الأبيات – قائلا: ((ما علاقة الأحساب والأنساب بوثبة الشعب على ظالميه؟ إنها الشعوبية التي يغيظها ويمزق أعصابها أن يقول العربي إنه عربي)) (ص٨٥). فهو ينقد مضمون بيتين متعلقين بحقبة من حياته الفكرية الآيديولوجية، التي قضاها تحت مظلّة آيديولوجيا الحزب الشيوعي العراقي. ويلاحظ أيضا أن نقد السياب لا يتعلق ببعد فني في شعره.

وعلى مستوى نقده لتلقيه الأدب تحت تأثير الآيديولوجيا يحاول السياب أن يحلّل نفسيته، فيقول: ((ولقد ظللت أعاني هذا الانقسام الفظيع في شخصيتي إلى اليوم الحاسم في حياتي الذي تحررت فيه من الاستعباد الشيوعي. لقد قرأت مثلا شعر [أ] لكثيرين من الشعراء الشيوعيين من ناظم حكمت وبابلو نيروداو أراغون وماوتسي تونغ والشاعر السوفياتي سيمونوف، فوجدته سخيفا. بل وجدت الكثير منه لايستحق حتى أن يسمى شعرا. ولكني كشيوعي وكعنصر في الحزب كنت ملزما بالدفاع عن هؤلاء الشعراء والادعاء بأنهم أعظم شعراء العالم. وإن شاعرا سخيفا كناظم حكمت هو أعظم من الشاعر الإنكليزي العبقري أليوت أو إيديث ستويل. فإيديث ستويل شاعرة دينية، أما أليوت فهو شاعر الموت والإقطاع والاستعمار العالمي. ولكني كنت بيني وبين نفسي معجبا بأليوت وإيديث ستويل غاية الإعجاب، بل إنني كنت معجبا حتى بالشاعر الألماني العظيم ريكلة الذي يتخذه نقاد الأدب الشيوعيون مثالا على الشاعر الرجعي المتشائم الذي يعبر عن آمال طبقة زائلة، وهي الطبقة الإقطاعية في حالة هذا الشاعر. فلا يملك إلاّ أن يتشاءم بل ويتمنى الموت. ولكن من يستطيع القول بأن ريكلة أعظم شاعرية وأكثر إنسانية وتقدمية من سيمونوف، أكبرشاعر سوفياتي معاصر؟)) (ص١٠٥).وقال بأنه حين كان للشيوعيين هيمنة لم يكن يكتب شعرا في موضوعات أمته العربية، حتى أنه لم يكتب سوى قصيدة واحدةعن المناضلة العربية جميلة بوحيرد ويذكر بأنّ هذه القصيدة قد فُقدت[٢٣](ينظر: ص١٢٢). وهذا يعني اعترافه بخلل في وعيه بالأهداف الأخلاقية للشعر وبدور الشعر في الحياة الاجتماعية.

إنّ مجمل نقد السياب لذاته يقع تحت فكرة رئيسة واحدة، تتلخص بأثر الآيديولوجيا الحزبية على أخلاقيات الذات الإنسانية وبأثرها على الموضوعية المعرفية للذات.

ونقد الذات يمكن أن يتحقق بفعل مستجدات أو تصورات جديدة للذات، يترتب عليها رؤية أخرى وفهم آخر. وهذه التصورات الجديدة قد تكون بفعل الاطلاع على أفكارجديدة والتأثّر باتجاه فكري، وقد تكون نتيجة التجربة الحياتية... ولكن مهما يكن من بعد ذلك التغيّر فهو تعبير عن ديناميكية الذات واتصالها بالواقع وجديده . وقراءة مدونة السياب تبيّن درجة تركيز السياب على التجربة الحياتية منبعا رئيسا موجها لتصورات الذات وموقفها الحاضر والمستقبلي من الأحداث ومن الحياة بمجملها. فهو على سبيل المثال لم يشر في المدونة إلى أثر مباشر أحدثه في نفسه كتاب من الكتب أو حزب آخر غير الحزب الشيوعي، ليؤدي إلى مثل هذا التحوّل في رؤيته الثقافية.(٢٤)

*** *** ***

بعض أهمية مدونة السياب في حينها متأتية من هوية كاتبها فهو شاعر مشهور، ولعل طبيعة الموضوع والمكتوب فيه ،أيضا، له صلة بهذه الشهرة والأهمية، ونعني به الحزب الشيوعي. فهو تنظيم سياسي آيديولوجي له أنصار وله خصوم، بمعنى آخر أنه ليس موضوعا معرفيا حياديا. ولعل بعض عوامل اهتمام التلقي بها يعود إلى طبيعة الموضوعات الفضائحية التي حضرت بكثافة في المدونة. وبعض عوامل اهتمام التلقي بها يعود إلى أنّها جاذبة للقراءة كونها سردية، فالكتابات المبنية بنفس سردي تكون أكثر جاذبية للقراءة. وبعض أهميتها بالنسبة إلينا اليوم بعد أكثر من خمسين سنة على كتابتها أنها أصبحت مدونة قابلة للقراءة بوصفها شاهدا على عصرها، لا من جهة مصداق انطباقها على واقع موضوعها الذي عالجته فحسب، بل – وهذا أكثر أهمية – أنها وثيقة ثقافية ممكنة القراءة والتأويل.

إنّ النظر التأويلي في أهمية مدونة السياب يدعو إلى تسجيل انتصار السياب لثقافة الاعتراف. حين أقدم على ارتياد مساحات ليس من المألوف ارتيادها في واقع ثقافة مجتمعه، القائمة على التغطية والتستر على سلوك الذات والحرص على إظهارها بصورة حسنة مترفعة عن ارتكاب الرذائل. وعلى الرغم من أننا ربطنا اعترافات السياب بانسياقه في كره الشيوعية ورغبته في حرقها حتى ارتضى أن يكون تاريخ ذاته الشيوعية بعض الحطب لذلك الحرق تعبيرا عن مدى سخطه وغيظه؛ فإنّ قرار تدوين تلك الاعترافات ونشرها على الناس يبقى علامة فارقة في تاريخ السياب. فحين نوسّع النظر لدائرة الرؤية البحثية ونضع خطاب مدونة السياب في سياقها التاريخي وعلاقتها بكاتبها ستتضح أهمية تلك المدونة أكثر. ففضلا عن الشجاعة في مواجهة الآخر التي أبداها السياب، فهو واجه حزبا له حضوره وسطوته، فيُحسب للسياب أنه كتب حلقاته ضد الشيوعيين في مرحلة تمدد حضور الشيوعية تنظيميا سياسيا في العراق، فلو كتبها في العهد الملكي حين كان الشيوعيون مطاردين لاختلف الأمر وتضاءلت دلالته. بل إنّ السياب يذكر صراحة بأنّ الشيوعيين هددوه بالقتل وهو ينشر حلقاته ولم يتراجع عن مواصلة النشر (ينظر: ص٧٩). وفضلا عن الشجاعة في مواجهة الآخر ثمة شجاعة أخرى – ولعلها أهم من الأولى – ونعني بها شجاعة مواجهة الذات بالاعتراف والنقد، وفي واقع كواقع السياب الموضوعي والنفسي، فالسياب معروف بطغيان البعد الذاتي على مزاجه، فهو إنسان عاطفي وهو شاعر مرهف الحس. ومن لديه هذه النزعة النفسية قد يصعب تصوره وهو يدلي باعترافات تجاوزت بعض الحدود المألوفة والمقبولة اجتماعيا. فبعضها يمس وجوده الاجتماعي.

وإذا أضفنا إلى ذلك أنّه دوّن تلك الاعترافات ونشرها عام ١٩٥٩م زاد الأمر تعقيدا، فهو في هذه المرحلة من عمره كان شاعرا مشهورا،وله مكانته المرموقة في الوسط الثقافي العراقي والعربي، في حين هو يُدلي باعترافات تمسّ ذوقه الشعري ومستويات معرفته بالشعر وإخلاصه للغاية الأخلاقية للشعر . لذا في ظل هذه الصورة النسقية لواقع مدونته تكون اعترافاته ذات قيمة مهمة، من جهة تصور الجهد الذي بذله السياب لترويض ذاته على القبول بالاعتراف ونشره مكتوبا. ليسجّل انتصار الذات على ذاتيتها.

وهنا يتحقق الآتي: أولا المنجز بما هو لحظة انفصال عن الذات لا يعنيها من جهة الموضوع، فهو استقلال منفصل. وثانيا أن أية ذات في هذا إنّما تقدم قراءتها للوجود في لحظة تاريخية معينة، لذا يكون ما قدّمته من نقد هو الآخر نص /ذات يمكن أن يخضع للقراءة في لحظة لاحقة. وهكذا تتحرك التجربة – أو التجارب - الحياتية في الوجود خاضعة لمنطق النسبية والتعدد. وهنا يصبح النقد إضافة وليس إساءة.

هوامش البحث

١.ينظر: كنت شيوعيا، بدر شاكر السياب، أعدّها للنشر وليد خالد أحمد حسن، منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)- بغداد، ط١، عام ٢٠٠٧م :ص ٢٨ ،٣٣، وينظر أيضا: ص٨ - ١٠ حيث يشرح

جذور صلته بالشيوعيين.

٢.على سبيل المثال، نُشرت حلقة في يوم ٢٨ آب/ ١٩٥٩، في حين الحلقة التي تليها الثالثة عشرة نشرت في ٣١آب، اي صدر العدد ١٤٥٣ ولم تنشر فيه حلقة ، ثم عددان لم تصدر فيهما حلقة لتصدر الحلقة الرابعة عشرة في العدد ١٤٥٧ في ٣ أيلول، ونجد الحلقة السادسة عشرة تصدر في العدد ١٤٦٦ في ١٤ /٩ بعد انقطاع عن النشر في سبعة أعداد للجريدة.ثم يستمر نشر الحلقات بشكل أكثر انتظاما طوال شهر أيلول بدءا من الحلقة السادسة عشرة. حتى تنتهي الحلقة ٢٩ وهي آخر حلقة تحت عنوان ((كنت شيوعيا)) في العدد ١٤٨٦ في ٨تشرين الأول. ثم يُستأنف نشر الحلقات تحت عناوين مستقلة وإن كانت تتناول الموضوع نفسه، بدءا بالعدد ١٤٩٩ في ٢٣/ تشرين الأول .

٣.لعل من المفيد الإشارة هنا إلى أنّ المستندات التي قدمها السياب في مدونته والتي أعلن فيها كرهه للشيوعية وقناعته برداءتها؛ هذه المستندات تعد دليلا على رسوخ قناعته بما يكتب. وهذا يقطع الشك في أن تكون تلك المدونة نتيجة لفورة عاطفية قد يتراجع الإنسان عنها. وفضلا عن ذلك الإعلان الصريح فإن السياب نشر كتاباته هذه بنفسه، بمعنى أن النص لم ينشر نيابة عنه وبغيابه. فهو كان ينشر تلك المقالات تباعا وكان يقرأ تلك المقالات المنشورة ويتلقى ردود فعل الآخرين عليها. ومسألة نشر تلك المقالات استلزم وقتا طويلا فهي تنشر تباعا ومتسلسلة وعلى امتداد أكثر من أربعة أشهر متواصلة. وهذا الوقت الطويل يشرح ضمنا إصرار السياب على النشر ومواصلة النشر بقناعة ومسؤولية، وهو تعبير عن موقف واع في مرحلة من مراحل تجربة السياب الفكرية والحياتية. لذا نجد هذهً المستندات ذات حضور قوي مبثوث في كل مفاصل المدونة وليست خطرات عابرة. وفضلا عن هذا فإنّ السياب - الذي غادر تنظيمات الحزب الشيوعي عام ١٩٥٣م- يقول في السطور الأولى من الحلقة الأولى عن دوافعه التي حفزته على الكتابة بـ ((أنّها فكرة ظلت تراودني منذ أمد بعيد، أن أكتب عن تجربتي مع الشيوعيين)) (ص٧). بل ويؤكد موقفه قائلا: ((لقد قطعت عهدا على نفسي بألّا أكف عن محاربة الشيوعية حتى الرمق الأخير)) (ص١٦٨). وهذا يشرح مقدار قناعاته بموقفه، مثلما يشرح بنفس القوة مقدار الأذى الذي ألحقه به الشيوعيون والوجع الذي تكدّس في نفسه.

٤لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط٢، ٢٠٠٢م: ص٨٣ .

٥. فن السيرة، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط٢: ص١٠١.

٦. ينظر على التوالي: ص٩٩،٩٦،٧٠،٥٥ . وهنالك أمثلة أخرى كثيرة: ص١٠٢،١٠٠،٨٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٣٨،١٦١، ١٧٨،١٨٥،٢٥٢.

٧.ينظر: من دفع للزَمّار- الحرب الباردة الثقافية، تأليف: ف. س. سوندرز، تر: طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٩م : مثلا ص١١١ – ١١٣.

٨. ينظر:المصدر نفسه: ص٢٧٥.

٩. المصدر نفسه:ص٣٢٤.

١٠. المصدر نفسه: ص٣٢٧.

١١. هنالك بعض الملاحظات المهمة في هذا السياق يذكرها الناقد عبد الجبار عباس. من بينها أن إعجاب السياب بالأرض اليباب للشاعر ت.س. إليوت يعود إلى أن السياب وجد فيها إدانة للمجتمعين الرأسمالي والشيوعي. ينظر: السياب،عبدالجبارعباس،دارالحريةلل طباعة،بغداد، ١٩٧٢م: ص١٨٩ . فالسياب لم يكن يحب الرأسمالية مثلما لم يكن يحب الشيوعية. والملاحظات الأخرى أن بدايات السياب الشعرية كانت عربية اسلامية، وأنّ السياب الشاعر من خلال مجمل سيرته مصنّف بأنه شاعر ذو حس قومي، ما عدا تلك المرحلة التي اندفع فيها لانتمائه الأممي من خلال الحزب الشيوعي . وينظر المصدر نفسه: ص ٩٧، ١٠٤.

١٢. الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م: ص٢٤ -٢٥.

١٣. ما النقد، رولان بارت، ترجمة: د. نديم خشفه ،مجلة آفاق عربية، ع١٢، س١٠ كانون الأول، ١٩٩٠م: ص:١٦٢.

١٤. فن السيرة: ص ١١٠.

١٥. يمكن أن تنظر أمثلة أخرى:ص٦٢، ٧٢، ١٤٨.

١٦. ينظر: ص٥٦-٥٧، ٧٢-٧٦، ٨١-٨٢، ٨٨-٨٩.

١٧. الأدب وفنونه ، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي , ط٢ , ١٩٥٨م: ص ١٨٧.

١٨. الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي: سعيد يقطين , المركز الثقافي العربي – بيروت, ط١ ، ١٩٩٧م: ص ١٩.

١٩.تنظر نماذج أخرى من الربط: ص٤٠ الحلقة السادسة، ص٤٧ الحلقة السابعة.

٢٠.أرقام حلقات هذا النوع غير المربوط سرديا هي: ٤، ١١ ، ١٤ ، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨،٢١، ٢٢،٢٨، ٣٠ ، ٣٢، ٣٣،٣٤، ٣٥، ٣٦،٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠ .

٢١.ينظر: بنية النص السردي : د. حميد لحمداني – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٣م: ص ٤٦.

٢٢.ينظر: الإيديولوجية،ديفيدهوكس،ترجمة: إبراهيم فتحي،المجلس الأعلى للثقافة ، جمهوريةمصرالعربية، ٢٠٠٠م: ص ٥.

٢٣.ينظر: مع المفكر العربي الكبير ميشيل عفلق حديث عن الشعر الحر والقصة ، بدر شاكر السياب، جريدة الجمهورية في العدد الأول من الملحق الأدبي الأُسبوعي الصادر يوم ٢ آب /١٩٥٨م. نقلا عن مجلة الأقلام ، حيث أعاد علي حسين حداد نشر المقال وقدّم له، في مجلة الأقلام، بغداد، السنة ٢٤ ، العدد الثامن- آب- ١٩٨٩.

٢٤.هذه القصيدة ليست مفقودة ،وقد نشرت في مجموعة السياب ((أنشودة المطر)) المنشورة عام ١٩٦٠م، أي بعد عام من كتابة مدونته هذه. وهذا أمر مدعاة للتأويل. فقد يكون السياب كتب قصيدة أخرى غير المفقودة، وقد يكون عثر على القصيدة المفقودة فنشرها في المجموعة، وقد يكون السياب قد ذكر سهوا أن القصيدة مفقودة... الخ.





الكاتب والباحث د. عماد عبداللطيف
إن ما يُتاح للقارئ العربي في الوقت الراهن ينتمي إلى حقبة أقدم في تطور العلم

أجرى الحوار د. شميعة مصطفى /جامعة فاس المغرب

**عماد عبد اللطيف احد أعمدة تحليل الخطاب في العالم العربي من جامعة القاهرة انطلقت أبحاثه الدقيقة لتشمل جميع أصناف الخطاب وخاصة الخطاب السياسي على إثر التحول الجذري الذي عرفه العالم العربي ومصر على وجه الخصوص إثر انزياح أحد قلاع الحكم المطلق بالعالم العربي و دخول مصر في متاهة اللاستقرار على إثر الانقلاب العسكري الحالي وجدير بالذكر أن المحلل الشاب عماد عبد اللطيف له صيته في أكبر الجامعات الدولية من جامعة أكسفورد إلى جامعات اليابان وقد حاضر مؤخرا بالهند بدعوة من جامعاتها كما أن حضوره بالعالم العربي له وزنه وخاصة الجامعات المغربية التي تستضيفه في كل فعالية حول تحليل الخطاب آخرها جامعة عبدالملك السعدي وجامعة القاضي عياض بمراكش .
حيث كان لنا معه الحوار التالي:**

*** دكتور عماد عبد اللطيف أنت الآن أحد أعمدة محللي الخطاب في العالم العربي؛ أريد أولا أن نعرف من هو د. عماد عبد اللطيف هذا الاسم الذي حاضر في بقاع العالم كان آخرها جامعة طوكيو**

شكرًا جزيلا على هذه الدعوة الكريمة، وأسعد أن أحاور أكاديميًا بارزًا مثلكم. ودعني أصف سؤالك الأول بأنه مُربك، فما أصعب أن يتحدث المرء عن نفسه. ولو أنني سآخذ زمام مغامرة سرد الذات، فسوف أنطلق من ملاحظة أن الصدفة تلعب الدور الأكبر في حياتي. ففي مرحلة دراستي الثانوية كنت أطمح إلى دراسة الأدب الإنجليزي، وكنت بالفعل أقضي أوقاتًا طويلة في قراءة روايات إنجليزية مبسطة، لكن الأقدار شاءت أن ألتحق بقسم للغة العربية، على غير رغبة مني. وسرعان ما عشقت الأدب العربي، حتى تفوقت في دراسته. وحين عُينت بعد تخرجي معيدًا بجامعة القاهرة، كنت أودُّ أن أعدَّ أطروحتي في دراسات ما بعد الكولونيالية تطبيقًا على الرواية العربية، لكن – مرة أخرى – يختار القدر شيئًا آخر، وتجبرني الجامعة على دراسة البلاغة العربية القديمة، التي كانت صورتها باهتة ومقبضة في نفسي. لكنني قبلت التحدي، وأنجزت بالفعل أطروحتي للماجستير في أسلوب الالتفات، وبعد ست سنوات من معايشة البلاغة القديمة، تاقت نفسي إلى تحرير البلاغة العربية من انشغالاتها التقليدية، وسعيتُ لاستكمال دراستي في الغرب، حتى أعايش اللحظة الراهنة في إنتاج المعرفة، وكانت ألمانيا هي منتهى طموحي، فقد كنت أسير الفلسفة الألمانية بتجلياتها العظيمة بدءًا من كانط وهيجل، وصولا إلى ماركيوز وهابرماس. ومرة ثالثة، تشاء الأقدار أن أسافر إلى بريطانيا وليس ألمانيا، وأن أدرس تحليل الخطاب في قسم اللسانيات بجامعة لانكستر. وبعد عودتي من البعثة، كانت الأجواء مهيئة للبحث، والمساهمة في الازدهار الذي تعيشه دراسات البلاغة وتحليل الخطاب. ومنذ ذلك الحين، أحاول أن أرفد هذين الحقلين بأعمال أراها ضرورية. وأظل مبتسمًا كلما عاندني القدر، فأنا أدرك أن ما يخبئه لي هو الأفضل.



عماد عبد اللطيف

*** تتنوع كتاباتك لكن اهتمامك واحد هو البحث في ثنايا الخطاب وآليات إنتاجه: كيف تقيّمون الوضع النظري والمنهجي لتحليل الخطاب في العالم العربي من حيث * *الاجتهاد وخلق وضعيات جديدة لفهم الخطاب في تنوعه السياسي والأدبي ووو**

تحليل الخطاب أحد أهم الحقول المعرفية في العلوم الإنسانية في الوقت الراهن. وربما يكون تعبير الموضة الأكاديمية هو الوصف الدقيق لواقع الاهتمام به في العالم العربي (والغربي أيضًا). فهناك إقبال متزايد من الباحثين في تخصصات معرفية متباينة على قراءة الأعمال التي تنتمي إليه، وتزايد ملحوظ في المنشورات الأكاديمية التي تنتسب إليه. وكعادة الموضات الأكاديمية، فإن لهذا الانشغال إيجابياته وسلبياته. فهناك، من ناحية، ما يكاد يكون انفجارًا في عدد الباحثين والمنشورات والفعاليات الأكاديمية المعنية بدراسات الخطاب. ويكفي أن أضرب مثالا واحدًا، هو ظهور سبع دوريات أكاديمية عربية مختلفة تحمل اسم "الخطاب"، ضمن عنوانها في أقل من خمس سنوات؛ وهي دوريات البلاغة وتحليل الخطاب (المغرب)، واللسانيات وتحليل الخطاب (المغرب)، وفصل الخطاب (الجزائر)، والخطاب (الجزائر)، وخطاب (السودان)، والخطاب الثقافي (السعودية)، والخطاب الصوفي (الجزائر). وهذه ربما تشكل ظاهرة استثنائية في تاريخ الدوريات العربية المحكمة.

يُتوقع أن يُسهم هذا الانفجار المعرفي في تعميق المنهجيات، والأطر النظرية، والمدونات التي يعمل عليها محللو الخطاب العرب. ومع ذلك، فإن للموضات الأكاديمية وجه سلبي أيضًا، إذ إنها تكون مغرية بشدة للباحثين، فيرتدون أقنعتها، دون أن يُغيروا جلدهم. والنتيجةهي كمٌّ كبير من الأعمال التي تحمل اسم "الخطاب"، و"تحليل الخطاب"، و"دراسات الخطاب"، لكنها في حقيقتها دراسات تقليدية، لا تفيد من تحليل الخطاب؛ سواء بوصفه منهجية، أو مقاربة، أو منظورًا. وعلى الرغم من ذلك، فإنني أعتقد أن ما يجنيه تحليل الخطاب من كونه موضة أكاديمية أكثر مما يفقده، فحتى هؤلاء الذين يُزينون به أغلفة كتبهم دون أن يستوعبوه في متنها، سوف يدفعهم التوق إلى ارتداء ثوب المعاصرة باتجاه بذل مزيد من الجهد لفهم منطلقاته، وربما تفعيل أدواته. وأتوقع أن تشهد السنوات القليلة المقبلة توالي صدور كتابات أصيلة في هذا الحقل المعرفي المهم.

***كيف ترى الواقع البحثي العربي مقارنة بالواقع البحثي الغربي في تحليل الخطاب؟**

قدَّم الغربيون الإسهامات المؤسّسة لتحليل الخطاب. وظل هذا الحقل المعرفي ذا نزعة مركزية غربية جلية حتى زمن قريب. ويكاد يتغير هذا الوضع المعرفي في العقد الأخير على نحو كبير، إذ تتعاظم الإسهامات المهمة التي تأتي من بيئات أكاديمية غير غربية، وبخاصة من أمريكا اللاتينية، والدول الآسيوية والعالم العربي. وقد كنتُ طرفًا في فعاليات وحوارات متواصلة بشأن الآثار السلبية للمركزية الغربية لتحليل الخطاب، وكيف يمكن مقاومتها. والمثير للاهتمام أن بعض هذه الفعاليات جرى في بريطانيا، وهي أحد أهم مراكز إنتاج المعرفة فيما يتعلق بتحليل الخطاب. وهو ما يعني أن إدراك مخاطر النزعة الأوروبية لتحليل الخطاب تحديدًا، قائم في الغرب نفسه. وهناك الآن إصدارات متوالية تقدم المنجز المعرفي في تحليل الخطاب في بيئات غير غربية على نحو جيد.

فيما يتعلق بمقارنة واقع الدراسات العربية والغربية في تحليل الخطاب، يمكن أن أقول إن الأعمال العربية تعرف ازدهارًا كميًا دالًا، لكننا نحتاج إلى بذل مزيد من الجهد لبلورة إسهام عربي مؤثر في مسار هذا العلم في الوقت الراهن. ويرجع هذا إلى عدة أمور؛ منها أننا ما زلنا نتعامل مع المنجز الغربي بوصفه نموذجًا للمحاكاة، وليس بوصفه مقترحًا للنقد والتطوير. إذ ثمة رضوخ غير مبرر، يُهيمن على تعامل الباحثين العرب مع الكتابات الغربية، وبخاصة لدى شباب الباحثين ممن يُعدون أطروحات الماجستير والدكتوراه. ونحتاج إلى تغيير هذه الذهنية، باتجاه دعم التلقي النقدي، الذي يمتلك ثقة القبول والرفض والإضافة. وهناك عامل آخر هو أن معظم الكتابات العربية تكشف عن وجود فجوة معرفية تمتد لعقدين أو أكثر في الأدبيات التي يتكئون عليها. فبسبب ضعف تواصل كثير من الباحثين العرب مع البحوث المكتوبة بلغات أجنبية، وبطء نشر المترجمات، فإن ما يُتاح للقارئ العربي في الوقت الراهن ينتمي بالفعل إلى حقبة أقدم في تطور العلم، خاصة في ظل التحولات الجذرية المتسارعة التي تنتاب العلوم. وثمة سبب آخر لضعف إسهام العرب في مسار حقل تحليل الخطاب هو عزوف أغلب الباحثين العرب عن نشر أعمالهم بلغات غير العربية، إما لغياب القدرة أو الرغبة. ومن المؤسف أن العلوم الإنسانية الآن تميل إلى نوع من التمركز حول الإنجليزية، وهو ما يحرم لغات علم أخرى ثرية من فرص إرفاد الحقول المعرفية، ومنها اللغة العربية. وسرعان ما سيجد الباحثون أنفسهم مضطرين للنشر بالإنجليزية، إذا كانت لديهم طموحات المساهمة في التيار السائد للعلوم.

***استنادًا إلى هذا التقييم المتشائم، ما الحلول التي تقترحها لدعم المساهمة العربية في تحليل الخطاب؟**

في ظني أن التحديات ليست شديدة الخطورة، فنحن نمتلك النواة الضرورية لإنتاج المعرفة، أعني إرادة إنتاج معرفة أصيلة، وعلى الرغم من أن هذه الإرادة فردية غالبًا، ولا تدعمها جهود مؤسسيّة لتحسين واقع البحث العلمي، فإنها قادرة على إحداث تأثيرات عميقة في المجتمع البحثي. لكننا بحاجة، كذلك،إلى الثقة في قدرتنا على تقديم مساهمات معرفية جذرية للعلم، وإدراك أهمية التواصل مع المجتمعات الأكاديمية الدولية. كما نحتاج إلى استثمار العطاء المعرفي التاريخي، وبخاصة التحليلات النصية الدقيقة، والعمليات المتطورة لإنتاج المعنى، التي أنتجتها البلاغة العربية القديمة.



***عبارتك الأخيرة تأخذنا إلى سؤالي التالي، فأنا أظن أنك تركز في كتاباتك على البلاغة كآلية لاستثمار ممكنات الإقناع. فهل الخطاب يروم دوما للإقناع؟ وهل يمكن تصور خلق آلية أخرى تحل محل البلاغة في تحقيق الهدف من كل خطاب تواصلي؟**

دعني في البداية أتفق معك حول أهمية استثمار البلاغة في دراسة الإقناع. ويجدر بنا أن لا ننسى أن البلاغة في جذور نشأتها ارتبطت بالإقناع بشأن ما هو احتمالي وممكن. وقد تبدو عبارتي حاسمة أكثر مما ينبغي لكنني أؤمن بأن دراسة الإقناع لا يمكن أن تُنجز بكفاءة، من دون الإفادة من معطيات التحليل البلاغي.

أعود إلى سؤالك المهم، أظن أن الإقناع وظيفة من وظائف عدة يقوم بها الخطاب، لكنه ليس الوظيفة الوحيدة، وليس حاضرًا دومًا بالتأكيد. فحين أطلب من ابنتي أن تفتح الباب للضيف، أو أرسل رسالة لصديق أخبره أنني سأتأخر خمس دقائق عن اجتماع، أو أصف الكتاب بأن

مقاسه ١٨ × ٤٠سم، فإنني لا أمارس إقناعًا، بل طلبًا أو إخبارًا أو وصفًا بسيطًا. لكن الإقناع حاضر دومًا، حيثما يوجد احتمال (رأي أو موقف أو دعوى أو تصور ..إلخ). وبالطبع فإن حديثي عن الإقناع في هذا السياق، يستدعي الوجه الآخر للإقناع؛ أعني الاستمالة. وقد دأب البلاغيون على التعامل معهما بوصفهما الوظيفتين الرئيستين للبلاغة؛ وميزوا بينهما انطلاقا من أن الإقناع إنما يتوجه إلى العقل، في حين تتوجه الاستمالة إلى العاطفة والشعور. بالطبع فإن هذا التمييز تعرض لهزة كبيرة لصالح إدراك أكثر اندماجية لهما، إلى حد دَمْج الاستمالة بأكملها في الإقناع، والتعامل مع الإقناع بوصفه يتوجه للعقل والشعور في الوقت نفسه.ومهما يكن من أمر، فإن الإقناع وظيفة مهمة من وظائف الخطاب، وحين يتعلق الأمر بالخطابات العمومية، فإنه يكاد يكون الوظيفة الرئيسة.

ويأخذني هذا إلى الشق الثاني من سؤالك المتعلق بإمكانية أن يُستغنى عن البلاغة، ويظل الخطاب منجزًا لأغراضه التواصلية. ودعني أقول إن هذا سؤال جرئ إلى حد كبير. ولابد، في البداية، أن نميز بين البلاغة بوصفها نعتًا للكلام والبلاغة بوصفها اسمًا للعلم. أما البلاغة بوصفها نعتًا للكلام المقنع المؤثر، أو مهارة في إنتاجه،فسوف تظل قائمة ما ظلت اللغة مستعملة أداة تواصل بين البشر، يعبرون بها عن أفكارهم ومشاعرهم.. إلخ. أما البلاغة بوصفها علمًا فإنها ككل المعارف والعلوم، تبقى ما بقيت الحاجة إليها، وتزول بزوال الحاجة إليها. لقد عرفنا البلاغة بوصفها علمًا لدراسة الإقناع والتأثير بين البشر، فإذا ظهر علم آخر يُنجز هذه الغاية على نحو أفضل، أو فشل العلم الحالي في إجابة أسئلته البحثية، فإن العلم بأكمله يُصبح على المحك.

س ٤صدر لك كتاب بلاغة الحرية: حبذا لو تعطي للقارئ العربي نظرة حول مضمونه والمنهج المتبع في تناول قضاياه.

كتاب "بلاغة الحرية: معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة" هو نتاج معايشة أكاديمية لفترة مؤثرة في تاريخنا المعاصر هي الفترة من ٢٥ يناير ٢٠١١ إلى ٣٠ يوليو ٢٠١٢. تمتد هذه الفترة منذ بدء الهبَّة الجماعية التي عُرفت بعد ذلك بثورة يناير ٢٠١١، حتى الشهر الأول من رئاسةالدكتور محمد مرسي أول رئيس منتخب بعد الثورة.

حاولتُ في هذا الكتاب، تطويع المعرفة المتخصصة بتحليل الخطاب عمومًا، والتحليل النقدي للخطاب على وجه الخصوص، في تقديم تبصرات وتحليلات للخطابات السياسية المؤثرة في هذه الفترة.

عالجتُ تحديدًا ثلاثة خطابات مؤثرة؛ الأول هو خطاب الجماعات المقاومة للنظام السائد وقتها، والأنظمة اللاحقة عليه. وقد أطلقتُ عليه اسم "خطاب الميادين"؛ نظرًا للقيمة الرمزية التي احتلتها الميادين بوصفها ساحات لإنتاج خطابات المقاومة وتداولها. والثاني هو خطاب نظام مبارك الحاكم؛ الذي حاول تثبيت سلطته، وضمان استمرارها أمام خطابات المقاومة الشعبية، وامتداد هذا الخطاب أثناء الفترة الانتقالية ممثلا في خطاب المجلس العسكري. وقد أطلقتُ عليه اسم "خطاب الشاشات"؛ نظرًا لأن وسائل الإعلام المرئية كانت وسيط إنتاج هذا الخطاب وتداوله الأساسي، في مواجهة خطاب الميادين. أما الخطاب الثالث فهو خطاب القوى الإسلامية التي اكتسبت قوة هائلة خلال هذه الفترة، تجلت على نحو رمزي في وصول أحد أعضاء جماعة الأخوان المسلمين المصرية إلى سدة الحكم، عبر الانتخابات الشرعية. وقد أطلقتُ على هذا الخطاب اسم "خطاب الصناديق"، استنادًا إلى حقيقة أن القوى الإسلامية في مصر استمدت صلاحياتها السلطوية من خلال عمليات الاقتراع المباشر، الذي دعمه خطاب شديد الأهمية، كان بحاجة إلى تحليل دقيق لفهم آلياته، ومنطلقاته.

***إذن، يندرج هذا الكتاب ضمن المعالجة التطبيقية لتحليل الخطاب؟**

هو كذلك بالفعل، فهو يتضمن تحليلات معمقة لتنويعة كبيرة من الخطابات المكتوبة والمسموعة والمرئية، تنطوي على تضافر علاماتي ثري. وفي الحقيقة فإن هذا الكتاب، كان بالنسبة إليّ تحديًا معرفيًا، من زاوية اختبار مقولة أن التحليل النقدي للخطاب يمكن أن يقدم معرفة آنية عميقة بشأن الخطابات الراهنة، وأنه يمكن أن يؤدي بالفعل وظيفته الأساسية المتمثلة في إكساب الأشخاص العاديين وعيًا نقديًا بالخطاب. كما أنه جعلني أدرك عن قرب المشكلات المعرفية التي يواجهها تحليل الخطاب السياسي

في العالم العربي، وحدود الدور الذي يلعبه محلل الخطاب السياسي في وقتنا الراهن. ولم يكن من المستغرب أن أُنهي هذا الكتاب بفصل كامل يتضمن تأملات للممارسة المعرفية الخاصة بتحليل الخطاب السياسي في العالم العربي.

***في كتابك البلاغة والتواصل عبر الثقافات ومن خلال عنوانه يظهر أن البلاغة حاضرة في التواصل عبر الثقافات على اختلاف مشاربها ومرجعياتها وخصوصيلتها الحضارية والمعرفية، هل يمكن الحديث عن وحدة الآليات والمحددات المنتجة للبلاغية رغم هذا الاختلاف ؟**

هذا سؤال مهم جدًا في الحقيقة. أظن أن التجليات المختلفة لعلم ما تظل محتفظة بعنصر مائز أصيل يجمعها معًا، ويميزها عن غيرها من العلوم. وفيما يتعلق بتوجه البلاغة عبر الثقافات، فإنه يُعنى بالتباينات الخطابية الشفاهية والكتابية التي يمكن عزوها للتنوع والاختلاف الثقافي. وهي تعالج حزمة من الموضوعات، منها النتائج السلبية المترتبة على عدم الوعي بتأثر آليات التواصل بالتنوع الثقافي، وبخاصة فيما يتعلق بفشل التواصل الإنساني بين الجماعات التي تنتمي إلى ثقافات متباينة. وقد درستُ تحديدًا، أثر التباين بين الثقافتين العربية والغربية في مشروع التواصل بين العرب والغرب. وتكشف هذه الدراسة عن التقاطع المعرفي بين عدد من العلوم هي التداولية عبر الثقافات والبلاغة عبر الثقافات والسيميوطيقا الثقافية وأثنوغرافيا التواصل.

***تعيش اللغة العربية وضعا صعبا نتيجة التراجع عن توظيفها في المؤسسات التعليمية العربية وبروز الدعوة الى احلال العامية محلها : ما تقييمكم لوضع اللغة العربية راهنا؟**

لدي تصور بشأن واقع اللغة العربية في الوقت الراهن يبدو أشبه بالسباحة عكس التيار. إن التصور الشائع في الوقت الراهن هو أن العربية تعيش أزمة حقيقية، وأنها مهددة، ومستهدفة، وتواجه مؤامرة خارجية. وعلى خلاف ذلك، فإنني أعتقد أن خطاب الأزمة الذي يهيمن على تصورنا للغة العربية خطاب قديم، وليس من العسير الوقوف على كم هائل من النصوص عن العربية المهددة، منذ قرون. ويجب أن أذكر أنني أظن بالفعل أن هذا الخطاب قد يكون مفيدًا في بعض الأحيان، لأنه يزيد الاهتمام بالمخاطر الكونية التي تواجهها العربية، والتي تشاركها فيها كل اللغات في العالم تقريبًا، مثل الاتجاه المتعاظم نحو احتلال الإنجليزية لفضاء التواصل الكوني.

مع ذلك، فإنني أعتقد أن حال اللغة العربية حاليًا أفضل من حالها في أي وقت آخر من تاريخها الطويل. فنسبة المتعلمين الذين يستطيعون استعمالها في القراءة والكتابة أكبر من أية فترة تاريخية أخرى. وكم المنشور بها من أعمال أدبية وعلمية وترفيهية وإخبارية وغيرها، أكبر مما كان عليه في أية فترة تاريخية أخرى. ومعاهد دراستها، والأكاديميات التي تبحث فيها، والمجامع المنشغلة بحمايتها، والقوانين ومواد الدستور التي تضفي عليها قيمة رمزية، كل هذا يشهد طفرة غير عادية، بالمقارنة بأية فترة تاريخية أخرى. وإذا نظرت على سبيل المثال إلى كم الدوريات الأكاديمية في الدراسات العربية، وعدد المشتغلين في الجامعات، وكم الأبحاث المنشورة حولها، ستجد مصداقًا قاطعًا للدعوى التي أقدمها.

إن الدليل الأمثل على هذا التطور الإيجابية الجذري في واقع استعمال اللغة العربية في المجتمعات العربية المعاصرة، يأتي – للمفارقة – من أكثر الساحات التي ينتقدها المدافعون عن اللغة العربية؛ أعني وسائل التواصل الاجتماعي، والتقنيات المعاصرة. فكثيرًا ما تُهاجم وسائل التواصل الاجتماعي؛ لأنها تشوه اللغة العربية من خلال إحلال الحروف اللاتينية محل العربية، وهيمنة العامية عليها. وفي الحقيقة فإن مسألة استعمال الحرف اللاتيني تكاد تنتمي إلى الماضي في معظم البلدان العربية. فقد كانت كتابة العربية بحروف لاتينية في معظم الحالات استجابة جبرية لصعوبات تقنية، تتمثل في عدم دعم الأجهزة للخط العربي، وتوشك هذه المشكلة أن تكون قد حُلت جذريًا بفضل التطورات التقنية. أما استعمال العاميات فهو موجود بالفعل، لكن العامية تُستعمل بمعية الفصحى في معظم الأحيان. وعلى خلاف التصور الشائع، فإن وسائط التواصل الاجتماعي تمارس تأثيرًا هائلا في تعزيز العربية المعاصرة. فكم النصوص المتداولة على هذه الوسائط هائل، ومستوى تعرض الأفراد العاديين للغة في الوقت الراهن أكبر بكثير مما كان عليه من قبل. وما لا شك فيه أن درجة وتكرار ممارسة العرب المعاصرين للكتابة باللغة العربية قد تطورت بشكل هائل بسبب التواصل شبه اليومي باللغة المكتوبة على وسائط التواصل الاجتماعي. ويمكن الرجوع إلى الإحصاءات المهمة التي أجراها مشروع دراسة اللغة والتغير الاجتماعي في العالم العربي في مصر والمغرب عام ٢٠١٤-٢٠١٥، التي تمثل أدلة قاطعة بهذا الشأن.

طفلك يا أبي

د.أحمد الدمناتي
شاعر وناقد وباحث أكاديمي من المغرب



-١-

طفلك يا أبي يجمع قبائل الكلمات من فم البياض
يصففها في شرفة قلبه كأرواح الشعراء
يعود لسرير لغته محملا بأخطائه وأحلامه و
انتصاراته الصغيرة
القصيدة تراوده عن نفسه في رحم الليل
يتمنع بشغب تمرده
فتهزمه الغواية بالضربة القاضية
لا مكان للألفة في غابة الإسمنت

-٢-

طفلك يا أبي يحرس سيرة عيونه جيدا
ويطارد قطيع الغيوم بعصا الطفولة وحيدا
كيف لا ينزل مطر الحنين أمام باب مدرسته

-٣-

طفلك يا أبي يُحَرضُ الرحيل على الرحيل
و يعلم الفوضى كيف تسافر بدون حقيبة
يغتال رقصة الريح على شرفات الغياب
ما عادت الخسارة تأوي لحضن النسيان

-٤-

طفلك يا أبي يرتب دقات قلبه بقسوة
حتى لا يفر الحنين من خيمة جرحه

-٥-

طفلك يا أبي يجرب خُلوةَ الحب بدون أخطاء
في قارة تقشر سنابلها بِهدوءٍ قاسٍ

-٦-

طفلك يا أبي يرتب كهولة الجنون
ليروض قِبْلَةَ القبائل تحت سقف صبح الأيائِلِ
هيأتْنِي الخرافة للعبة المحو
لأتقن مدائح التجسس على رسائل البحر

-٧-

طفلك يا أبي لن يخذل طفولة الغيم
و الصباح يحلق ذقنه بشفرة الندى

-٨-

طفلك يا أبي يتأبط روح البياض
ليشيع جنازة القصيدة بلا شعراء
يخطط لاعتقال صغار الفراشات
يناوش حرب القصيدة بفخاخ فاشلة
لاصطياد ظل الفراغ

-٩-

طفلك يا أبي ينط من رئة اللغة مذعورا
يخترع عبور البنفسج من صباحات القصائد
المنفى أرحب من امرأة تبيع العزلة بالتقسيط



قصة قصيرة

(عِشقُ المتسولين)

ايـاد خضير/ العراق

لم يعرف سوى أبواق السيارات وضجيج الشارع من الباعة المتجولين والمارة الذين يتجولون في المحال التجارية لشراء حاجياتهم ، كان الرصيف الإسفلتي مكانا ً له عند الاستراحة ، تلهبه حرارته ، هذا حاله منذ ولادته ، أثارت انتباهه متسوّلة ، لها صوت ناعم واضعةً قطعة قماش سوداء على وجهها ، كانت قريبه منه جالسةً على الرصيف تنظر إليه ، لم يعد يحتمل ، لا بدّ أن أحدّثها قالها بإصرار واضح .

متسائلاً ــ أليس من حقّنا نحن المتسولين أنْ نحب ، نعشق ؟ أم ممنوع علينا لأننا ولدنا هكذا مع الحزن لا مكان للفرح بيننا ؟ !

في البدء كانت تضجرُ منه ، لا تطيقه ، كان يتوقّف كلّ خطوتين ، يسير أمامها وخلفها كأنّه حارس عليها ، عندما يحسّ بالوجع يدبُّ إلى ظهره يجلس ..هكذا كان ينهي يومه ، عندما تغيب الشمس ويأتي المساء يكون قد ودّعها إلى يوم آخر في وداعه حسرة وأنين وحتى بكاء ، كان يأتي من الصباح الباكر ينتظرها على أحرّ من الجمر ، وإذا تأخّرتْ يجنُّ جنونُه ، ذات يوم أراد اختبارها وقف بعيداً يتأمّلها ، عند وصولها المكان لم تشاهده ، جنَّ جنونها لأنّها اعتادتْ أن تراه كل يوم يأتي قبلها ، كانت تروح وتجيء تنظرُ شمالاً وجنوباً كأنّها فقدتْ شيئاً ثميناً ، تقدّم نحوها وإذا بها تقول : ــ تأخّرت اليوم كثيراً؟

ــ وهل يعنيك ذلك ؟

ــ نعم فإنك ...!

ــ أكملي حديثك.

ــ لله يا محسنين ، صدقه قليلة تدفع بلاءً كثيراً..

ابتعدتْ ، ودارتْ ظهرها وسكتتْ عن الكلام ، كانتْ تهمهم ، تندبُ حظها العاثر مع عشيقها الذي سلبَ نقودها ورماها في الشارع ، متسوِّل هو الآخر ، يسكن في أحد البيوت القريبة من بيتها .

صرختْ بصوت عال ، لا أثقُ بك كلّكم متشابهون كلّ الرجال متشابهون ، يسلبون كل شيء جميل وإذا مرضتُ يزجرونني وكأنّني موبوءة أنقل إليهم المرض .

الرياح الساخنة تؤلمها ، سكبتْ على عباءتها بعضاً من الماء ، شعرتْ بالذبول يزحف نحوها فيغزو جسدها .

متسائلةً : هل يعيد لها شبابها .. حيويتها ؟ !

قـال لها :ــ ما العمر إلّا أوراقٌ تتطاير ، تبعثرها الريح ، لترحل الكلمات التي دوّنت عليها ، ولا يبقى سوى بقايا أماني وأحلام وعين لا تنام .

هذا هو الحبّ بعينه ، سنرحل عن الأيّام الحزينة والليالي المريرة ، قـالها وأعتبرها مزحة .

تذكّرت الماضي وقـالتْ :ــ مرّتْ أيامٌ صعبة جدّاً ، كنتُ بحاجة إلى النقود ، أكلّمهم ، أستعطفهم ، فيشيحوا عني وجوههم ، أكادُ أقبّل أقدامهم لأحصل على النقود لأشتريَ الطعام لأهلي ، وعندما يرفضون أمضي إلى أقرب مزبلة عسى أن أجد ما يسدُّ فيها رمقي وصراخ معدتيِ ، ما أقسى أصحاب المطاعم دائماً يركلونني فأهرب بعيداً عنهم ، هكذا عشتُ طفولتي ، ملابس رثّة تنبعث منها رائحة كريهة ، وأنا أنهش برأسي شيئاً ما يدبُّ فيه ، أنا لا ألوم أحداً عندما يطردوني هم محقون .. أمّا الآن عرفتُ كيف أمتهن التسوّل فأكسب منه مالاً كثيراً ، أستحمُّ وأغسل ملابسي.

أكملتْ حديثها :ــ العيش وحيداً مصدرُ تدمير الإنسان ، إبحث عن نصفك الآخر بعيداً عني .

ــ لا تكوني كالبعوضة التي تعضُّ مضيفها .

نهضتْ مسرعة مبتعدة عنه ، لفّه الحزن ، ودبَّ إليه اليأس .. بعصبية فائقة ظلّ يتمتم بكلام غير مسموع أراد أن يعبر الشارع إلى الجهة المقابلة غير عابئ بالسيارات المارقة المتهوّرة صدمته سيارة توفي على الفوّر ، قام السائق بنقله على مسامع الناس الذين تجمهروا.

قـائلاً: ــ إنّه مجرّد متسوّل .

نظرتْ إليه وكان مخضّباً بالدم تلوم نفسها قائلةً في سرّها :ــ لماذا تصرُّفت معه هكذا ؟ تهذي وتلعن حظها العاثر ، أصابها مسُّ من الجنون ، كلّ يوم تجمع النقود وفي المساء تقوم بتمزيقها ، مرّتْ أيامٌ وليالٍ وهي على هذا الحال تنام على الرصيف الذي كانا يجلسان عليه ، ذات يوم تراءيِ لها في الجانب الآخر من الشارع يناديها ، نهضتْ مسرعة والابتسامة على وجهها تلبي طلبه لطمتها سيارة تناثر دمها امتلأت السماء بطيور بيضاء ترفرفُ فوق المكان معلنةً زفافهما ..

بـــنـــت



د. الجيلالي الغَرَّابي

طَفَّلَتِ الشمسُ نحو المغيب، فأجَاءَها المخاضُ قرب سور من أسوارِ إحدى المقابر المنسية، وأنجبت مولودا. أخذتهً بين يديها، واحتضنته بقوة بين ذراعيها، وتأملته جيداً فإذا به أنثى...

زلزلت الأرض من تحتها ومن حولها، واسودت الدنيا في عينيها، ولفتها في خرق بالية، وقبلتها بحرارة لا مثيل لها على شفتيها الصغيرتين، ثم على غرتها الزهراء المشرقة... قبلتها قبْلاتِ اللقاء فالوداع، وتركتها وشأنها، ثم اختفت مع أشباح الظلام الدامس...

لقد جعلتها أمانةً في عنق الأموات، فهي تعرف تمام المعرفة أن الأموات ما قصروا يوماً في حق إخوانهم الأحياء...

أجل، لقد نامت هناك، وشهدت ميلاد ليلة جديدة. لكن، أين غابت عنها ثعالب البراري وذئابها...؟!

رحل الليل، وأرخت الشمس أشعتها الجميلة على هذا الكون...

أخذ الكلب ينبح وقد انتصبت أذناه، ويقفز ذات اليمين وذات الشمال، فرآه صاحبه الراعي، وراعه منظره، وأدرك أن في الأمر شيئاً ما، شيئا غريباً لم يألفه كلبه...

أسرع نحوه، ففوجئ بأسمال قديمة تتحرك، ثم يصدر من أحشائها أنين خافت يكاد لا يسمع. فتشها، فألفى بها مولودة قد أخذ منها الجوع والبرد مأخذا، ووضعها بين يديه، ورفع ناظريه إلى السماء قائلا:

_إلهَ السماوات والأرضِ، من أتى بهذا الكائن إلى هذا المكانِ؟! أيكون إنساناً عاقلاً ذا كبدٍ وقلبٍ يحسان؟! أم قد تكون لفظته هذه المقبرة الميتة؟! لا، هذا مستحيل، بل وهذا غير معقول...

حملها، ثم رجع بها إلى كوخه القصبي المتواضع وهو متيقنٌ من أنه سيَفْجَأُ زوجه العاقرَ الوحيدة مفاجأةً لا يتوقعها التوقع، ولا يرقبها الترقب، ولا ينتظرها الانتظار...

رأته، فسألته:

_ماذا تحمل بين يديك؟!

وأجابها قائلا:

_تعالي، انظري، لا شك في أن الله تعالى قد استجاب لدعواتنا

فردت:

_أجل، لقد لَبَّى الله عزَّ وجلَّ توسلاتِنا

ثم أضاف:

_لكن، ما الاسم الذي سنطلقه عليها؟!

إبتسمت الزوج، وأحست بفرحة عارمة تغمر قلبها، وقالت:

_سنسميها على بركة الله رجاء، لأنها ستكون رجاءنا، وستكون رجاء حياتنا، وستكون رجاء كوخنا، وستكون رجاء كل شيء في هاته الحياة لدينا...

فرح هو الآخر فرحا شديدا، وأردف:

_ليكن اسمها كذلك يا زوجي العزيزة...

رعى الزوجان الصغيرة رعايةً تفوق كل رعاية، واعتنيا بها عنايةً تتجاوز كل عناية... أخذت تكبر شيئا فشيئا، وأخذ اهتمام الأبوين بها ينمو معها...

كانت رجاء قمراً يتوسط سرباً من النجوم، فقد كانت صبيةً بهيةً، لها قوامٌ رشيقٌ شبيهٌ بغصن البانِ وقضيب الخيزران، وجسمٌ لَيِّنٌ بَضٌّ، وبَشَرٌ طَرِيٌّ غَضٌّ، وبطنٌ مثل العاَج والقراطيس المدرجة، وشعرٌ فاحمٌ ناعمٌ كأنه عناقيد الكروم والنخيل والليل، وعنق كعنق الظبية وإبريق الفضة، ووجهٌ يشبه الشمس إشراقاً وتألقاً، وحاجبان مستقيمان كأنما خُطَّا بقلم، وعينان نجلاوان واسعتان كعيني المهاة، وأنفٌ كحدِّ السيف، وخدان موردان أسيلان كالأقحوان، وثغرٌ باسمٌ مثل الوردة وخاتم سيدنا سليمان، وشفتان رقيقتان، وأسنانٌ تماثل الدُّرَّ والبَرَدَ والنَّدَى...

وكانت حنوناً رقيقة الشعور، وحييةً عفيفةً في أخلاقها، ورزينةً في مشيتها، ومتزنة في حديثها، وناعمةً غير متقصعة في ضحكتها، وحركتها تشبه حركة الغمامة وخطو القطاة...

ولجت رجاء الفصل الدراسي، فاجتازت المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية بنجاح. بعد ذلك، وجدت نفسها مجبرة على الحج إلى المدينة لإكمال دراستها، واستشارت أبويها، فرحبا برأيها تَرْحَاباً كبيرا، ولم يبديا اعتراضا، وبذلا النفسَ والنفيسَ لمساعدتها والوقوف إلى جانبها...

قصدت المدينة، ودخلت الجامعة، فأنهت مشوارها الدراسي بتفوق كبير، وعرضت عليها عروض عمل عديدة... بعد

مدة، تغيرت أوضاعها، وتحسنت أحوالها، فاشترت منزلا وسيارة، وأحست بالمسئولية الجسيمة الملقاة على عاتقها... ذات مساء، أتمت عملها، وركبت سيارتها، وذهبت إلى كوخ أبويها، وألفتهما يحتسيان شاياً منعنعاً معطراً كأنه مذاب عقيق صبَّ في كأس جوهر، فشاركتهما... أخذوا بأطراف الأحاديث بينهم، فقالت:

_ما رأيكَ أبتاه وما رأيكِ أماه في الرحيل إلى المدينة؟! فتبتعدا عن حياة الحرمان والشقاء، وتتركا أسباب الكد والعناء؟!

فردا:

_لا مانع لدينا، نحن معك أينما حللت وارتحلت

ثم قال الأب:

_لكن، خبِّريني يا بنيتي عن مصير هذا الكوخ، أنبيعه؟! أنهبه لمعوز من المعوزين؟! أم ماذا نفعل به؟!

اِبتسمت، وقالت:

_لا أبتاه، لن نبيعه، ولن نهبه، سيبقى طللاً حيًّا، وتمثالاً باذخاً يشهد على مرحلة معينة من حياتنا، وسنزوره بين الفينة والأخرى ليذكرنا بما سلف إن نحن نسينا أو تناسينا...

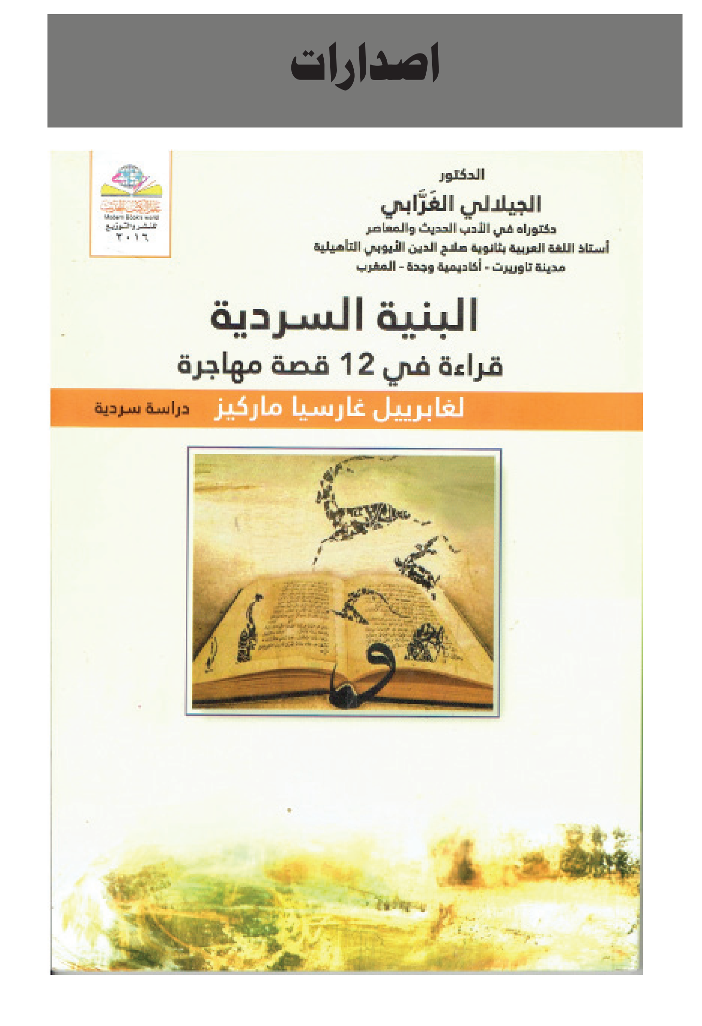
حطت الأسرة الصغيرة رحالها بالمدينة، وعاشت في رغد، ونفضت عنها غبار الماضي القاتم...

اِنطوت الأيام والشهور والأعوام، فأصيبت الأمِ بمرض، وقضت نحبها إثره، وحزن الأب والبنت حزناً شديداً لم يستطع الأب له مقاومة، ولا لوقعه مدافعة، فسقط طريح الفراش، ولقي حتفه...

لقد مات الزوجان، فمات معهما سرُّ رجاء، ودفنا، فدفن معهما، وانتقلا إلى عالم الأرواح، فانتقل معهما... لقد بقي سر رجاء سرًّا لا يعلمه أحد سوى ذلك الكوخ الشامخ المتكبر هنالك... لكن، أنَّى له أن ينطق؟! وحتى وَإن تكلمَ، فأنى لَها أن تفهم لغته...؟!



اصدارات





في أنواعيّة النثر العراقي الجديد

د. فاضل عبود التميمي
كليّة التربية جامعة ديالى

حين صدر كتاب القاص محمد خضير(بصرياثا) في العام ١٩٩٣ احتار النقّاد، والأدباء، والدارسون في تصنيفه أهو رواية، أو مجموعة قصصيّة، أو سيرة، أو مذكّرات؟، ولم تمض سنوات على صدوره حتى ظهرت كتب أخرى انفتحت متونها على سير المؤلّفين، أو ما جاورها من حيوات، وأماكن كانوا جزءا منها، وقد اشتملت تلك المتون على لغة تتعمّق في تقديم الحياة وإشكالاتها، وجماليّاتها، فضلا عن تقديمها الرؤى التي تعيش في ذاكرة المؤلفين مستلّة من: التاريخ، وروح المكان، وطراوة الأحداث، بلغة شعريّة لافتة للنظر.

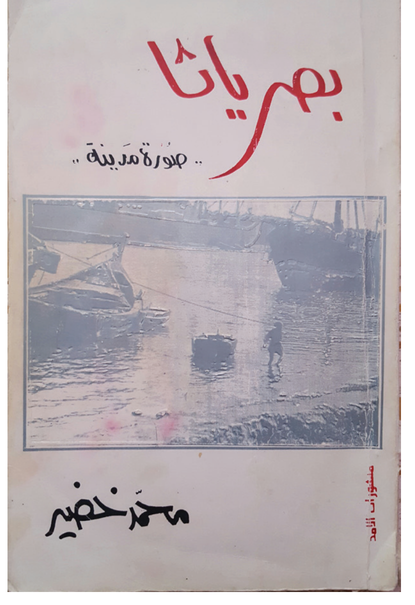
تريد هذه (المقاربة) أن تخوض غمار البحث الخاص في الهويّة التصنيفيّة الأنواعيّة لمتون أدبيّة بعينها هي:(بصرياثا للقاصّ محمد خضير)[١]،و(الرؤى والأمكنة للروائي زيد الشهيد)[٢]، و(ثقافة الأمكنة مرائي الصحراء المسفوحة للقاصّ حامد فاضل)[٣] بهدف الوقوف على درجة سلّمها المرجعي الأنواعي بوصفها نصوصا جديدة على الأدب لم يقل النقد الحديث فيها كلمة الفصل التي تحيلها على نوع أدبيّ على الرغم من انتمائها إلى جنس النثر، وقيامها على وفق رؤية أدبيّة خالصة.

قُدّر للمقولات الأجناسيّة أن تؤدّي أثرا بالغا في تاريخ الأدب بوصفها ضرورات فنيّة ذات خاصيّة معياريّة تلفت النظر إلى السمات الجماليّة التي تتمتع بها الأشكال الكتابيّة خلال التاريخ ؛ولهذا كان للمعيار الأجناسي ولمّا يزل أثرٌ في تحديد النوع الأدبي، يستند إلى طبيعة اللغة ،وشكل البناء ،ووجود القصد الذي من أجله ألّف الكتاب على أنّ المعيار نفسه لم يكن اختيارا محضا تستعيره الذائقة النقديّة من دون أن تستند إلى جملة حيثيّات، ومبادئ، وتصوّرات عمرها مئات السنين، لها أثرها الواضح في تقبّل الأدب ،وتنمية اتجاهاته؛ ولهذا صار المعيار محصّلة ثقافة عميقة، مجالها الأدب.

والأنواعيّة التي تواجه (القارئ) في عنوان المقاربة تتعلّق بتصنيف النثر العربي الحديث الذي يُستنزل من جنس أعلى هو(النثر) ليقيم عند تشكيلة ابداعيّة تنفتح على الكتابات الأدبيّة المعروفة مثل: الرواية، والقصّة، والخطبة، والمقالة، والمقامة، والمسرحيّة، والسيرة، والمذكّرات، وغيرها ممّا يتقدّم الآن واجهة النثر بوصفها(أنواعا) ، وقد تخرج هذه التشكيلة التي لا تعرف الثبات مستقبلا إلى أنواع جديدة يفرضها التطوّر الأدبي، وحاجة المجتمع بما يدفع إلى إيجاد أشكال أدبيّة جديدة، وأنواع تلبي متطلّبات القراءة المتجدّدة.

والنوع الأدبي الذي ينتمي إلى سلسلة إبداع مكتوب يختزل جملة من التصوّرات التي ترافق عادة التطوّر التاريخي للأدب نفسه ليرتبط بخاصيّة مهمّة تتمثّل في التحديد القصدي لشكل الكتابة في خطوة نقديّة يُفرّق فيها بين ما هو نمط أعلى (الجنس)، الذي يشير الى فكرة محورية هي فكرة التشابه، أو التماثل أي مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم(٤)،وفرع أدنى هو(النوع) الذي يدور حول فكرة الانحراف، أو الاختلاف، أو التنوع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحوّل، والتغيّر المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص(٥)، وهذا يعني أنّ النوع مهما تعدّدت درجةُ أشكاله ،وأنماطه ،يظل بحاجة إلى مزيد من الدراسات النقديّة التي تعنى بسلّم تطوره، وانفتاحه على ما جاوره ويجاوره من أنواع ،أو أجناس لها سلطة التأثير فيه ،وفي مصطلحه أيضا.

كان الناقد فاضل ثامر قد وجد في كتاب(بصرياثا) لمحمد خضير ،و(المقامة البصريّة العصريّة)(٦) للروائي والقاص مهدي عيسى الصقر نصّين يعيدان خلق مدينة متخيّلة ويصوغانها من خلال مجسّات، وحبكات، ومرويّات تهدف إلى التغلغل في الزوايا الخفيّة لمدينة فنتازيّة اسمها (البصرة)، فهما يعمدان -والكلام له-إلى خلق ما يسميه الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بـ(الهوية السرديّة) المصطلح الذي رحّله الناقد فاضل ثامر إلى مفهومٍ جمعي آخر يتعلّق بـ(الهويّة السرديّة للمدينة) رائيا أنّ المؤلفَين في كتابيهما ينحوان في التعامل مع مدينتهما من خلال آليتي (التغريب) و(نزع المألوف)، مدركا أنّ النصين يثيران اشكاليّة أوليّة تتعلق بتجنيسهما، فهما نصّان تتداخل في فضائهما الأجناس الكتابيّة وغير الكتابيّة، وقد خلص إلى أنّهما ينتميان إلى آليّة صياغة النص السردي و التخييلي (٧).



إنّ الكتابين اللذين تناولهما الناقد فاضل ثامر لا يثيران إشكاليّة تتعلّق بجنسهما الأدبي؛ لأنّهما ينتميان إلى جنس أدبيّ معروف هو النثر، ولكنهما يثيران إشكاليّة تتعلق بنوعيهما الذي ينحدر من النثر، وقد وجد الناقد أنّه-نوعهما- ينتمي إلى النص السردي التخييلي من دون أن يحدّده بمصطلح نوعيّ دقيق.

أمّا الناقد د. محمد صابر عبيد فقد رأى أنّ للأمكنة حسّاسيّتها وجماليّتها في الأفضية الإبداعيّة إذ تتحوّل داخل نطاق الأفضية إلى حيوات لها أنشطة، وفعّاليات لتكتسب أهميّة خاصّة في علاقتها بالمبدعين، ولهذا-والكلام للناقد- فإنّ المكان يتحوّل لدى بعض المبدعين إلى كائن حيّ مؤنسن يغري بكتابة سيرته – تاريخا، وجغرافية، وحسّاسيّة - ويستدعي الإنساني فيه لكتابة سيرته بأسلوبيّة تصويريّة جماليّة تقع في شكلين من الكتابة الأولى: تكتب بلسان المكان المؤنسن سيرة ذاتيّة مكانيّة، والأخرى تكتب سيرة المكان بوصفه سيرة غيريّة(٨)، وكأني بالناقد قد خلص إلى أنّ ما يكتب من نثر معنيّ بالأمكنة بنفس شعريّ يقع ضمن نوعين: سيرة ذاتيّة مكانيّة ، أو سيرة مكان غيريّة.

وكان د. لؤي حمزة عباس ممّن تساءل عن هذا النوع من الكتابة التي تحتفي بالمكان بعيدا عن سكون حيوزاته بعد أن اطّلع على متون ليست بالقليلة تجمع بين الذاكرة



والمكان، حتى هُيِّئ له أن يصدر كتابه:(المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة)[٩]، بمقدّمة عنوانها: (كتابة المكان خصائص الجماليّة وتنوّعها) رأى فيها أنّ ((بين الذاكرة والمكان علاقة إقامة متبادلة: يقيم المكان في الذاكرة، وتقيم الذاكرة في المكان، الإقامة بين الذاكرة، والمكان هاجس تضافر، والتحام أكثر منه فعل مشاركة بين طرفين تقارب بينها لحظة زمنية منفلتة لِيعاودا فور انقضائها حياتيهما الخاصّتين حيث ينسحب كلّ منهما إلى ضفة))[١٠].

وأضاف د. لؤي وقد أدرك أنّ أنواعيّة هذه المتون تقترب ((من نص الكتابة، أو النص المكتوب- الذي يقابل بحسب تصورات (رولان بارت): نصّ القراءة، أو النص المقروء- لما تتّسم به من سمات ما بعد حداثيّة يدخل فيها كلّ من الكاتب، والقارئ في عمليّة إنتاج مشتركة تكون معها كلّ قراءة كتابة جديدة))[١١]،وهذا يعني أنّ الكتابة عن المكان بوصفها نصًّا تتفاعل في متنه سياقات مختلفةٌ يتجاوز المعتاد المتعارف عليه من المتون المعاصرة إلى نوع جديد ماثل للعيان يمكن وصفه، وتحديد أبرز ملامح تشكّله النصيّ التي تحيل على:(الكتابة عن المكان) التي تنتج (نص الكتابة) الذي هو بتعبير الناقد لؤي حمزة عباس (نصّ المكان) أي الكتابة عن المكان.

ممّا لا شكّ فيه أنّ أيّ متن أدبيّ لا بدّ أنْ يؤول إلى(نص) إي إلى ((جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان LANGUE عن طريق ربطه بالكلام PAROLE التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة))[١٢]، وهذا يعني أنّ النصّ مجموعة سياقات مترابطة تشكّل مع بعضها معنى يمكن الوقوف عنده لغرض قراءته، أو تحليله، أو تأويله ، وعادة ما يشتمل النصّ على (عتبات) سواء أكان مخطوطا، أم مطبوعا تمارس فيه وظائف معروفة منها :(الوظيفة الأجناسيّة) التي تحيل فيما بعد على نوع معروف.

هل تسهم عتبات:(بصرياثا)، و(الرؤى والأمكنة)،و(ثقافة الأمكنة) سواء أكانت متماثلة في شكلها وتوزيعها، أم مختلفة في تحديد النوع الكتابيِ الأوّلي الذي يُلحقها بجنس كتابي تستنزل منه درجات سلّمها الأنواعي؟، نعم يمكن ذلك فقد باتت العتبات في الوقت الحاضر تمثّل نظاما إشاريّا، ومعرفيّا لا يقلّ أهميّة عن المتن ، يؤدي أثرا مهمّا في توجيه نوعيّة القراءة[١٣]، لاسيّما تلك التي تحاول اكتشاف النوع الأجناسي للكتاب من خلال التدقيق في شكل العتبة ، وطرائق اتصالها بالمؤلّف ،والمبدع معا.

القراءة الدقيقة التي تقترحها هذه (المقاربة) تدفع القارئ لأنْ يلقي نظرة على عتبات متون الكتب المذكورة لكي يعرف مقدار اسهامها في صوغ الرؤى والعلامات، ومضامين الخطاب المهيمن على المتون، وهي قراءة استكشافيّة مهمّتها نزع القشور الأولى عن العتبات النصّية بهدف الوصول إلى لبّها الذي يعطي فكرة عن الطبيعة الأنواعيّة التي تحتفي عادة بمضمون النصّ أو الكتاب.

إنّ اكتشاف المرجعيّات الأنواعيّة للنصوص لم يعد مشكلة تعيق القارئ وهو يمارس الحفر في المتون، بل صارت قراءته تفضي إلى التمكّن من استشرافها بوساطة التحليل، والتأويل، وسبر أغوار الظاهر من سطح النصّ، والغائر في عمقه في ظل سلطة النقد الجديد الذي جعل القارئ الطرف الأول في وجود الأدب بسائر أشكاله، فالوقوف عند عتبات النص أي نص، والتدقيق في مرجعيّاتها الواقعيّة، أو التخيّليّة يسهم في كشف بعض الخصائص النوعيّة للنصّ، وقد يدفع القارئ إلى الدخول في بواطنه طمعا في استقصاء الدلالات العامّة وصولا إلى تحديد طبيعة اللغة التي تقدّم الشكل الأدبي مصحوبا برؤية تأويليّة تتلمس المفتاح النوعي للمتن.

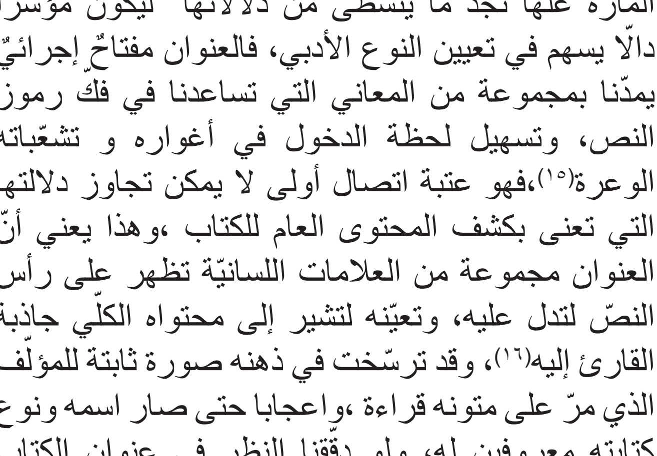
تبدأ(المقاربة)أولا من عتبة أسماء المؤلّفين الثلاثة مستجمعة خبرة القراءة التي يستطيع من خلالها القارئ أن يسترجع مجموعة العلامات الدالّة على هويّة المؤلّفين الإبداعيّة التي تكون عادة ذات صلة بنتاجهم مفترضة وجود سبب يدفع القارئ إلى اقتناء الكتب: أعني الكتب المارّة الذكر، والشروع بقراءتها، وقد ارتبط القارئ بعقد تخيّلي مبرم مع المؤلّفين دفعه لأن ينعم النظر في المتون إيّاها بوصفها مؤلّفات ليست غريبة على ذائقته التي مرّت على نصوص سابقة لهم، وهذا يعني أنّ القارئ حين يستذكر اسما أدبيّا فإنّه يستحضر نوع جنسه، ونصّه،

وأسلوبه، وايديولوجيته بما تتضمنه من تعالقات[١٤]، وهو يعيش تجربة القراءة التي تفضي إلى تحديد أوّلي لطبيعة النوع الغالب على النص.

المؤلّفون الثلاثة أسماء أدبيّة تحمل في داخلها سلسلة من الإنجازات الإبداعيّة التي لا يمكن التغاضي عنها، فالمؤلّف الأول (محمد خضير) أشهر من أن أعرّف به في أسطر محدودة يكفيه أنّه (معلّم) القصّة العراقيّة المعاصرة، والمؤلّف الثاني (زيد الشهيد) قاص وروائي أثبت جدارة إبداعية في السرد تجاوزها إلى الترجمة والنقد، وكذا حال المؤلّف الثالث (حامد فاضل) الذي كتب القصّة، والرواية أيضا.

يَجمعُ المؤلّفين الثلاثةَ قاسمٌ مشتركٌ هو الإبداعُ السرديُّ، فالثلاثة كتبوا القصّة القصيرة، وأسهموا في تجديد طرائق القصّ في العراق، وكتبوا الرواية أيضا، وبالرجوع إلى أسمائهم ،وحقول عناياتهم الإبداعية يمكن للقارئ أن يطمئن إلى وجود صلة بين ما هو مكتوب في المتون الثلاثة والسرد؛ لأنّ أسماءهم المثبتة في أعلى الغلاف- إلا اسم محمد خضير الذي ارتضى لاسمه أن يكون في أسفله- تحيل على هويّة سرديّة بلا شك قريبة جدا من مجال اشتغالهم في المتون الثلاثة التي يمكن الحفر في عنواناتها الثلاثة تحليلا، وتأويلا لكي نمسك بدلالات أخرى تحيل على تقريب الصورة الأنواعيّة الخاصّة بالمتون.

وتبدأ(المقاربة) بالوقوف على عتبة عنوانات الكتب المارّة علّها تجد ما يتشظى من دلالاتها ليكون مؤشّرا دالّا يسهم في تعيين النوع الأدبي، فالعنوان مفتاحٌ إجرائيٌّ يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل لحظة الدخول في أغواره و تشعّباته الوعرة[١٥]،فهو عتبة اتصال أولى لا يمكن تجاوز دلالتها التي تعنى بكشف المحتوى العام للكتاب ،وهذا يعني أنّ العنوان مجموعة من العلامات اللسانيّة تظهر على رأس النصّ لتدل عليه، وتعيّنه لتشير إلى محتواه الكلّي جاذبة القارئ إليه[١٦]، وقد ترسّخت في ذهنه صورة ثابتة للمؤلّف الذي مرّ على متونه قراءة ،وإعجابا حتى صار اسمه ونوع كتابته معروفين له، ولو دقّقنا النظر في عنوان الكتاب الأوّل (بصرياثا) لاكتشفنا أنّه يحيل على اسم قديم لمدينة (البصرة) أي أنّه ذو مرجعيّة تاريخيّة مؤطّرة بزمن محدّد ومكان، وقد أسهم عنوان الكتاب الفرعي (صورة مدينة) في تقريب الدلالة الحقيقية للعنوان حين صار موجّها مهمّا للقراءة الخاصّة بالعنوان، والمتن وهذا يعني أنّ (بصرياثا) العنوان يحيل على (صورة مدينة) هي البصرة مدينة محمد خضير التي ((تخفي حقيقتها تحت ركام من أنقاض التاريخ المتقلب والمآسي الجماعيّة))[١٧]، على أنّ الصورة في العنوان الفرعي تتجاوز المرئي من المدينة إلى الغاطس في عمقها الذي يتشكّل من مظاهرِ فيضِ التاريخ ،والجغرافية، والمجتمع، والحكايات، وكلّ شيءٍ يتعلق بالبصرة وما جاورها من أمكنة وضحت صورتها في الكتاب بوصفها أنساقا مادتها الكتابة فحسب.



أمّا المتن الثاني:(الرؤى والأمكنة) فالرؤى فيه: الأحلام التي تمنح الفضاء شعريّة دلاليّة ليكون العنوان: الأحلام والأمكنة التي تتّصل بعنونة فرعيّة: (نصوص مفتوحة مستلّة من ذاكرة المكان) ليشير صراحة إلى أنّه (نصوص مفتوحة) ذات بناء لغويّ يمتلك مقوّمات النصّ الأدبي: الكثافة في المعنى، والاقتصاد في الألفاظ ،والاحتفاء بالرؤى، والنزوع نحو السرد، وعبور الحدود الأدبيّة الواحدة نحو فضاء التراسل الأجناسي بين مكونات النص الواحد، فضلا عن أنّها مستلة من (ذاكرة المكان) السجل الاسترجاعي الذي يتجدّد من خلاله وعي الإنسان بالحياة ،وذاكرة المؤلف في العنوان تعمل بحيّز سرديّ يبحث عن مظاهر المكان عن طريق المشاهدة التي يتمّ تحويلها إلى كتابة سرديّة مفتونة بالمكان نفسه.

وثالث الكتب:(ثقافة الأمكنة) والثقافة فيه على سعة دلالتها التي ترتبط عادة بالسلوك واكتساب الخبرات، والمهارات تضاف إلى الأمكنة لتشير إلى تحقّق أنساقها في حيّز معيّن خاص هو الصحراء ،وقد جعل المؤلف (حامد فاضل) للكتاب عنوانا فرعيّا: (مرائي الصحراء المسفوحة)، والمرائي جمع (مرأى): ما يظهر للإنسان فيراه بعينه فهو المشاهد، أو الرائي، وهو في الكتاب (المؤلف) الذي يصوّر بقلمه ما يتمرأى له من تشكيلات الصحراء تلك التي وجّهت له نداءات علنيّة للدخول إلى فضائها، والعيش مع إنسانها، وكائناتها الأخرى التي لا تقل أهميّة عن الإنسان المتباهي بحداثات لا تقبل الأفول،

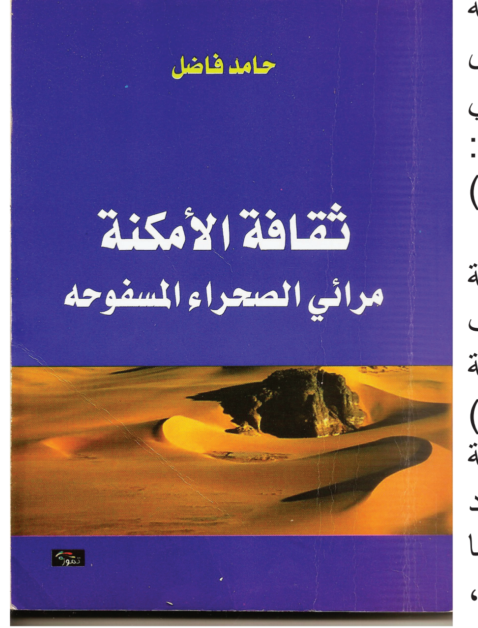
فالمرأى نافذة المؤلّف التي يطل من خلالها على المكان، وجمعه (مراءٍ): مجموعة من المشاهدات التي تتمظهر في عين (الرائي:السارد) لتشكّل مشهد الصحراء النابض بالحياة، وفيها يتفنّن(الرائي) في تشكيل نصوصه التي تأخذ من أبنية السرد جلّ معالمها، فالحوار يحضر، والشخصيّات تتجلى، والزمن ينبض بالحركة، والمكان يتّسع، والحدث يأخذ سمته من الأفق الممتد حتى مغيب الشمس، والحكاية تأخذ بنظر المتلقي إلى تخيّل الرائي السعيد وهو يكتب الأمكنة سردا.

ويمكن للباحث عن الهويّة التصنيفيّة للمتون الثلاثة أن يستعين بالعتبات الأخرى لكي يمسك بدلالات أخرى توصل إلى تحديد الطبيعة النوعيّة للكتب:(بصرياثا)، و(الرؤى والأمكنة)،و(ثقافة الأمكنة مرائي الصحراء المسفوحة)، وأهم تلك العتبات: (مقدمات) المؤلفين أنفسهم، و(تصديرات) النقاد، و(مقولات) الناشرين أيضا.

كان كتاب (بصرياثا) قد خلا من مقدمة للمؤلّف، أو تصدير لناقد، وكأنّ المؤلّف أراد لفصول الكتاب أن تكون بمنزلة المقدّمة والمتن، لكنّ (الرؤى والأمكنة) نهض بمقدمة ذات عنوان دال: (أبجديّة المكان...تماهيات الزمن) رأى فيها زيد الشهيد أنّ النصّ أي نصّ يبقى هلاما بلا أبعاد، ولا مقاسات إنْ هو خلا منها، أو تخلّى عن أبجديّة المكان...فلا يمكن تصوّر عالم بملامح وسحنات إنْ لم يكن للمكان وجودٌ في تشكّله إذ المكان(هذا الآتي من هيولى التشكّل) مرتكزٌ أساسيٌّ لفحوى استغراق تضاريس السير، وجغرافيّة التشبّث ،والأدب بوصفه أحد مناهل المعرفة، والتاريخ لمّا يزل من أكثر التدوينات الإنسانيّة تشيئا للمكان[١٨].

مقدمة زيد الشهيد التي تعدّ شكلا من أشكال الخطاب المقصود، والمنفتح على متن الكتاب، جاءت بإحالة دالّة على نوع الكتاب، وفيها أماط اللثام عن أنّ كتابه متنُ مكانٍ محدّدٍ بزمان كُتب بلغة نثريّة قريبة من روح الكتابة الشعريّة التي تعتمد التداخل المجازي، والفني الساعي إلى تشكيل المكان جماليّا.

أمّا كتاب(ثقافة الأمكنة) فقد نهض بتصدير كتبه الناقد ياسين النُصير عنوانه: (صحارى يقظة) جاء في استهلاله: ((سيكون عليّ منذ الآن أن أعلن أنّنا بصدد نصّ مكانيّ بامتياز، هذه خطوة يحققها القاص...حامد فاضل لتأكيد حضور النصّ المكاني في ثقافتنا العربيّة))[١٩]، وتصدير النُصير إضافة مهمّة لها وظيفة أنواعيّة جاءت من خارج النص لتصير جزءا منه موحية بأطيافه الدلالية[٢٠]، فهي عتبة لا تترك شكّا لمن يريد البحث عن أنواعيّة الكتاب حين قالت كلمتها فيها، لقد جعل الناقدُ الكتابَ في حقل كتب المكان التي يكون المؤلف فيها عاشقا مكانيّا يقرأ من خلال خبرته صحراء بدت كونا سماويّا ممتلئا بنصوص وأزمنة لا عدد لها.



بقي أن يقف قارئ عتبات الكتب على مقولات الناشرين التي تحيل مرجعيّتها على الناشر الذي يتبنى صناعة الكتاب، ونشره ،والترويج له محاولا التدقيق في دلالاتها علّها تقرّب ما يريد...في (بصرياثا) وضع الناشر خطابه الموجز على غلاف الكتاب الأخير بتشكيل شعريّ لافت للنظر رأى من خلاله أنّ (بصرياثا) لم تكن صورة مدينة أسطرها محمد خضير حسب، إنّها صورتنا جميعا في إشارة دقيقة إلى انفتاح الدلالة المضمونيّة للكتاب على أوسع مدياتها، أي أنّ بصرياثا لم تكن مدينة ذات خاصّة بل مدينة تتّسع لهموم جمعيّة ذات صلة بالإنسان ،وكأنّ الناشر أراد أن يحتفي بالبصرة بوصفها مدينة أبعاد مكانيّة تتّسع للجميع ، فهي مدينة بحر، ونهر، وصحراء ،وسماء ، وتاريخ يتعامد مع جغرافية آهلة بالحياة.

أمّا ناشر كتاب (الرؤى والأمكنة) فقد وضع على الغلاف الأخير خطابا جاء فيه أنّ زيد الشهيد في هذه النصوص يرصد بعين كاميرا متحفّزة الأمكنة ليصوّرها جاعلا منها أبطالا، ومداخل لفعل المكان، وقد خلص الناشر إلى أنّ الكتاب ينفتح على ثراء لغويّ استطاع الشهيد أن يوظّفه بشعريّة متمكّنة ذات حسّاسيّة لها القدرة على إيقاع القارئ في حبائل قراءة ذوقيّة عالية المستوى، فناشر الكتاب أراد أن يقول إنّ (الرؤى والأمكنة) ينتمي إلى روح (المكان) وهو ما دعاه لأنْ يضعه في جنس النثر المعني بـ(السرد المكاني) الذي يجعل من المكان بؤرة مفتوحة على السرد.

وإذا كان الربط بين العتبات والمضمون ممكنا بسبب ما

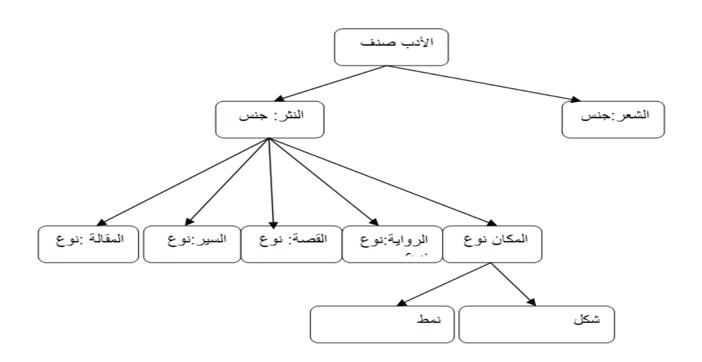


يقدّم من اقتراحات أنواعيّة تسهم في تقريب أركان النوع وتثبيته وإن كان جديدا، فإنّ الربط بين أسلوب المؤلّف، والمضمون ممكنٌ أيضا؛ لأنّ الأسلوب بوصفه :(محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل)(٢١)، يحيل على سمات النصّ التركيبيّة ،والفنيّة ، والمضمونيّة التي تسهم مجتمعة في تحديد رؤية نوعيّة للنص كما هو الحال في الكتب المارّة الذكر التي تحيل أساليب المؤلّفين فيها على وجود كتابة معنيّة بالمكان رؤية وفضاء.

وبحسب المعياريّة التي وضعها د.عبد السلام المسدّي لضبط مقاييس الأنواع الأدبيّة الجديدة فإن (الكتب الثلاثة) تستجيب لـ(معيار الصياغة)الذي يأخذ بها إلى جنس النثر وإنْ كان نثرا غلبت عليه الشعريّة بوصفها مجموعة الجماليّات النصيّة التي يعتمدها المؤلف في ابداع نصّه، فهي استعمال خاص للّغة هدفه إنتاج دلالات ذات قصد جمالي واضح مستعينا بالاستعارات ،أو الكنايات، أو المجازات والتشبيهات ،وغيرها من ضروب اللعب اللغوي في نصوص ذات طبيعة سرديّة يمكن تحليلها، وتأويلها ،وتستجيب النصوص كذلك- ومنها الكتب الثلاثة- إلى(معيار المضمون) وهو يتقيّد بالدلالة المقصودة في النصوص المنفتحة على المكان وما ينعكس فيه من رؤى وأفكار من دون أن يلتفت الى طبيعة الصوغ ،فضلا عن استجابتها إلى (معيار التركيب) وهو يختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل فيها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني(٢٢)،وقد أحال في الكتب الثلاثة على نصوص سرد مكانيّ عالي التشكيل.

إنّ (الكتب الثلاثة) بمحمولها الفكري، والجمالي تنتمي الى (كتب المكان) التي تنتمي إلى أنواعيّة تنتظم في نصوصها مجموعة سمات تركيبيّة، وفنيّة، وموضوعيّة تتقولب في شكل خطابيّ مفارق لغيره من خطابات النثر المعروفة شرطه الأساس تكرار أنموذجه.

إنّ عدّ الكتابة عن المكان نوعا نثريّا يعني امتلاكها مزايا نصيّة لا يمكن أن تتواجد في أنواع أدبيّة أخرى، وهي بالضرورة تتبع جنسا ينحدر إلى أنواع، وتنقسم على أشكال واضحة يمكن الإشارة إليها في خطاطة نظريّة الأجناس الأدبيّة التي اقترحها (د. روجرز ألن) الذي رأى أنّ الأدب: صنف ينقسم على جنسين رئيسين: الشعر، والنثر، وكل منهما-الأجناس-ينقسم على أنواع، والأنواع بدورها تنقسم على أشكال(٢٣)، وهو ما توضحه الترسيمة الآتية:



والكتابة المكانية بما تحمل من سمات جديدة على النثر العراقي الحديث تتجاور مع أنواع أخرى مثل: الرحلة، والمذكرات، والسيرة بنوعيها: الذاتيّة والغيريّة، واليوميّات تأخذ منها، وقد تتداخل معها فهي في النتيجة نصوص ما كانت إلا بسبب التطور الأنواعي لجنس النثر، لكنّه يمتاز منها بجملة خصائص لعلّ أهمّها:

غلبة اللغة الشعريّة في المتون المكانيّة على غيرها بوصفها تنظيما شفيفا لأعلى درجات صوغ الخطاب المنطلق من الذات المقرون بتخيّل هدفه تشكيل المكان تشكيلا مغايرا يراعى فيه ابتكار لغة تتساوق وجمال المكان النفسي.

انفتاح لغة النص على روح السرد المتمثّلة بـ: الوصف، والحوار، والزمان والمكان، والشخصيّة التي تصبّ جميعا في بؤر مكانيّة تنبثق منها رائحة المكان ذي الأبعاد الإنسانيّة المتّصفة بالطراوة، والعذوبة، وسلاسة التشكل.

بروز جماليّة الكتابة القائمة على التعلّق بالمكان بوصفه يوتوبيا فضاء يمتح من تخيّل المؤلّف المطلق، والتعالق معه بوصفه ذاتا تتحرّك في أجواء الأزمنة كلها.

الدوران حول نواة المكان، واستدعاء جوهره لغرض الانفتاح على ما يحيطه من حيوات، ورؤى بوساطة الاسترجاع المبني على ما تقوله الذاكرة.

الايجاز في العبارة، وقد يصل إلى درجة التكثيف الذي يدفع باللغة إلى حافات الشعر الهارب من مظان النثر الاعتيادي.

الإحالات:

(Endnotes)

١- منشورات الأمد: بغداد: ١٩٩٣.

٢ - دار الينابيع دمشق: ٢٠١٠.

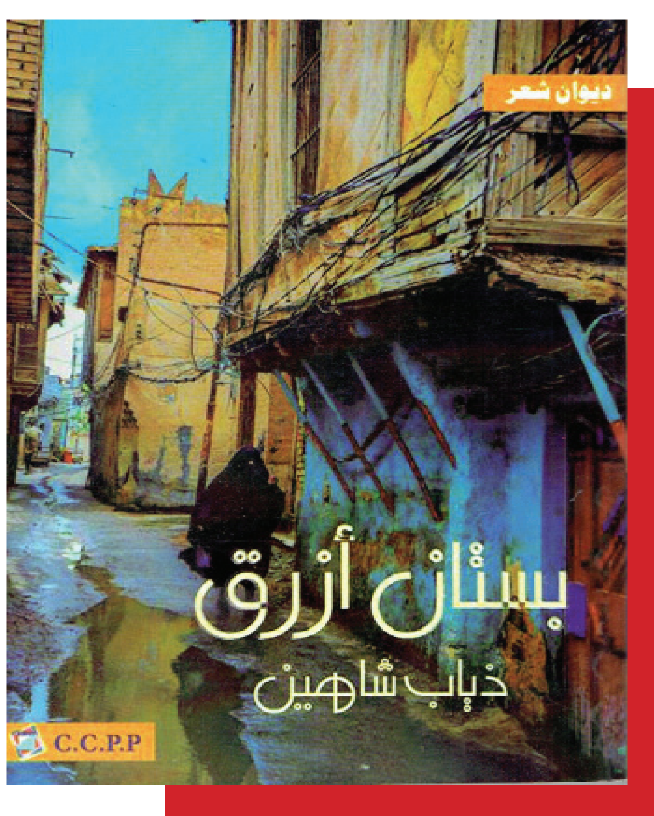
٣ - دار تموز: دمشق: ٢٠١٢.

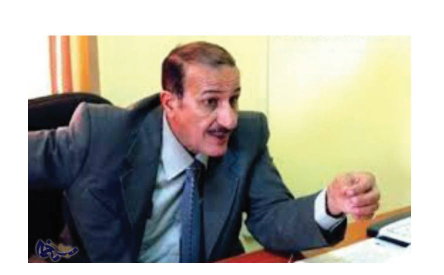
٤ - ينظر: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور

والغياب: د.عبد العزيز شبيل: دار محمد علي الحامي تونس: ٢٠٠١ :١٤٥.
٥ - نفسه.
٦ - منشورات دار الشؤون الثقافية : بغداد : ط١: ٢٠٠٤.
٧ - ينظر: المبنى الميتا سردي في الرواية : دار المدى : ط١: : ٢٠٠٣: ٢٠١، ٢٠٧.
٨ - ينظر: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية: د. محمد صابر عبيد: جدارا للكتاب العالمي:٢٠٠٨ : ١٣٧.
٩ - المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة: تحرير وتقديم: لؤي حمزة عباس: دراسات عراقيّة: ط١: ٢٠٠٩.
١٠ - نفسه :١٣،١٤.
١١ -نفسه:١٧،١٨.
١٢ - جوليا كريستيفا:علم النص: ترجمة فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم: دار توبقال: ط٢ ١٩٩٧ المغرب :٢٢.
١٣ - ينظر: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمة النقد العربي القديم : عبد الرزاق بلال : افريقيا الشرق : ط١:المغرب: ٢٠٠٠: ١٦.
١٤ - ينظر: عتبات النص: باسمة درمش: مجلة علامات ج٦١، مج ١٦، مايو ٢٠٠٧: ٧٤.
١٥ - ينظر: السيميوطيقا والعنونة: د. جميل حمداوي: عالم الفكر، الكويت، مج٢٥، ع٣، يناير: مارس ١٩٩٧: ٩٠.
١٦ - ينظر: عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص): عبد الحق بلعابد: ناشرون: الاختلاف ط١: ٢٠٠٨: ٦٧.
١٧ - بصرياثا : ٢٠.
١٨ - ينظر: الرؤى والأمكنة : ١١.
١٩ - ثقافة الأمكنة: ٧.
٢٠ - ينظر: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل: د. خالد حسين: دار التكوين : ط١: دمشق : ٢٠٠٨: ١١٢.
٢١ - علم الاسلوب: د. صلاح فضل: دار الافاق الجديدة بيروت : ١٠٢.
٢٢ - ينظر: النقد والحداثة:عبد السلام المسدي :دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت:ط١:١٩٨٣: ١١٠.
٢٣ - ينظر: الرواية العربية (ممكنات السرد) د.عبد الله إبراهيم اعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي ١١:ج٢ -٢٠٠٩ :١٢٢.

اصدارات







رواية (قياموت) لنصيف فلك جنون الموت؟... أم جنون الحياة؟

د. سمير الخليل
العراق

يظل الروائي والكاتب (نصيف فلك) يفاجئنا بما هو واقع إنساني فيبهرنا اذ يخلق الجديد والمبدع منه ويجعلنا نتأمل أنفسنا وحياتنا وبؤسنا بسخرية مرّة وتعدّ رواية (قياموت) الصادرة عن دار سطور، بغداد، ٢٠١٥، واحدة من الروايات اللافتة والمؤثرة في تصويرها للوضع العراقي بعد التغيير برؤية ذكية وأسلوب متفرد خاص بنصيف وحده لما تميز به واسلوبه الساخر والمؤلم وابتداع عبارات نسيج وحدها في هذا الشأن.

قبل الولوج في عوالم النص نقف برهة عند عتبته، فإن نحت العنوان من كلمتين فيهما الكثير من النقاش الفلسفي، والعقائدي على اختلاف الأديان، وعبر كل العصور، هذا النحت يقود إلى دلالة التداخل، والامتزاج فيما بين الكلمتين، فلو جاء العنوان بكلمتين منفصلتين لن نستغرب ذلك على ما في النص من تكرار لهما، ولكن عندما تم النحت فجاءت الكلمتان مندمجتان في الشكل الذي في العنوان فنعرف إن هذا التداخل مقصود لذاته، وكلما سنوغل في الدخول في عوالم النص سنلحظ بوضوح هذا التداخل في الدلالتين.

عندما يواجه الإنسان الموت ماذا يفعل؟ وعندما يعيش انسان في الموت ماذا يفعل؟ الاحساس بدونية الغير، والرفعة الخاصة للذات، التي تنظر إلى كل شيء باحتقار. ولذا فاللامبالاة هي السلوك العام لشخصية (برعم)، التي تشير الجمل السردية الى شجاعته، وتحديه للمواقف المرعبة، وفي مواقف الخطر، والمواجهة مع المسلحين، وهو يكثر من دخوله في مناطق التهديد والتماس مع الموت، ولكننا نستشعر من الحدث الأول (الرئيس) وهو وصول رسالة التهديد له بالقتل، مع ظرف الاطلاقة الفارغ (خرطوشة) والتي تعرف باللهجة العراقية (بوشة)، ولا نعلم لماذا لم يستخدم هذه المفردة مع اعتماد اللهجة الدارجة في النص، وعدم التقيد بقواعد اللغة العربية المتعارف عليها في الأوساط الأدبية، ونعود إلى فهم السلوك الإنساني مع حالات الخطر، وتهديد الموت، الذي يقوم على التحفز، والارتعاب، وهو ما ظهر على وجه (حوراء) الزوجة، والتي سيتم اقصاؤها من ساحة الأحداث لعدم قدرتها على التحدي، والمواجهة فهي ليست جديرة بالمواجهة مع الموت ((راقبت وجهها كيف اصفر واحمر وازرق واصفر ثانية، طفرت الدموع من عينيها مفرد وصلي وانتقلت عدوى رعبها إليَّ))[١]، فلذا تقرر مغادرة البيت، والقرار هنا فردي لا يشترك به الرجل (برعم) أنه لا يليق به، فتترك المواجهة والتحدي له وحده، لأن اسلحتها الحقيقية تم افراغها أمامه، (مفرد وصلي) الدموع، وسوف لن يكون موقفها مرفوضاً منه، بل يتقبله، ويعدّه طبيعياً، وهذا كل ما تستطيع فعله وتطلب منه الهروب ((اريدك أن تغادر البيت وتترك خلفك الرعب والتهديد والقتل هناك، وتأتي معي))[٢].

والجواب لن يكون بالحديث معها، أو ارسال رسالة اليها بل السكوت عنها، وهذا بالحقيقة لا يشرخ صورة الرجولة فيه، لأنها تمردت، بل يعزز الجانب البطولي في المواجهة والتحدي، فهو الرجل، وهو من يستحق المواجهة، ويُقدم عليها، ويقرر منفرداً، ويكتم الأمر حتى عن اخيه، وهو جاره، فالأمر لم يصل إلى درجة التهديد للمحرمات عنده، ولا يريد اشراك اطراف عشائرية في الموضوع ((أخي عناد ربما يزعق في الشارع ويرعد ويزبد ويحول القضية عشائرية، وتكبر وتتوسع، ويصير اسمي على كل لسان))[٣]، فليس من الرجولة أن يكون اسمه على كل لسان، في موضوع التهديد، وزمن دون أن يكون له موقف محدد))،



ويصرح به عندما يشاء، وبحسب قناعته الشخصية، فهو يرى نفسه جديراً بكل ذلك، ويقوم بالفعل من باب السلوك الشخصي الطبيعي ((لا اعتقد أن لوني انخطف بشدة ولا زاغت عيناي من الرعب... عيب والله عيب، خزي أن ترعبني رسالة تهديد وأن امتشق كاتبها المسدس من بين السطور...))[٤]. وهنا يتحكم منطق الاعراف الاجتماعية، والتقاليد فـ(الخوف عيب)، لأن الخوف ليس من شيم الرجال، فقيم الرجولة تحتم تحدي الموت، وعدم اظهار الخوف، فالخوف ليس من صفات الرجال((يمعود والله عيب ننهزم، احنا زلم لو زعاطيط)) وهذا المنطق هو الذي يبعد (حوراء) من ساحة المواجهة الحتمية مع الرجال لكن المرأة يجب أن تكون جبانة تهرب من المواجهة، فنجد النمطية الاجتماعية قارة ثابتة، وهي ركيزة لتفسير الفرق في السلوك بين الرجل (برعم) والمرأة (حوراء) مع أن دلالة الاسم تشير الى الصغر والنعومة (برعم) بينما يتفوق على اسم يعد في قمة اسماء النساء في الجمال والفتنة (حوراء)، وهذا يعكس الجانب الذكوري بوضوح فهو لا يخاف من التهديد ولا يرتجف له رمش من جماعة الثقوب السوداء التي تمتهن القتل، وتجيد الرعب لأنه يشعر بالخزي من ذلك، لكنه يشعر بكل ذلك من موقف آخر، حتى تصل درجة الرعب لديه، وهو الشجاع الذي لم يتغير لونه ازاء التهديد بالقتل أن يفقد القدرة على الرؤية الواضحة، عندما

يشعر بالخطر يتهدد زوجته، أو احتمال تعرضهم لها بالخطف ((فوجئت بغياب (حوراء) زوجتي وانفتحت شبابيك رأسي لكل أنواع الوساوس، هاجت طيور الهواجس والمخاوف وتشظت بالفضاء تطير مشتتة مذعورة الى جميع الاتجاهات.... انخمش قلبي وزاغت عيناي بالكاد استقرت نظراتي واعلنت النفير العام لقوات جسدي حتى أتمكن من قراءة رسالة زوجتي))[٥]. وهو تصرف يفسره فهم الموقف الاجتماعي، عندما يتمكن العدو من الوصول الى نساء القبيلة العربية، فيكون ذلك من العار الذي لا يمكن التعايش معه، وسيكون جميعاً يخرج عن الأمور الفردية، وقد حصر الموقف الشجاع في شخصه بصفته المتصدي، والفاعل، وهذا التفاعل بين الفردي من السلوك، والتطبع الاجتماعي، وطريقة العيش هي في مجموعها تمثل الثقافة ((الثقافة لا تضم في مفهومها الأفكار فحسب، وإنما تضم أشياء أعم من ذلك كثيراً، تخص -...- اسلوب الحياة في مجتمع معين من ناحية، كما تخص السلوك الاجتماعي الذي يطبع تصرفات الفرد في ذلك المجتمع من ناحية أخرى)) فعرض الأفكار، وأسلوب الحياة، وتصرفات المجموعة البشرية كلها تمثل حصيلة (الثقافة) لتلك الجماعة الإنسانية، فبرعم يعرض أفكاره، ويستعرض سلوكيات الناس، ويقف عند الاعراف الاجتماعية، في بيئة محددة بدقة جغرافياً، وسكانياً في اشارة إلى أهمية هذه الثنائية في الواقع الذي يعرض فيه حكايته المحددة في حقبة زمانية معينة.



نصيف فلك

المرأة والنسق الثقافي:

الموقف من المرأة التي تجد النص الروائي يدعو الى انصافها، ومنحها الرعاية اللازمة، ورفع الحيف عنها بعد ما عانت منه في مختلف محن المجتمع، وأزماته يقوم الكاتب في هذه الرواية بتهميشها بعض الشيء عن المشاركة، والفاعلية ليؤكد فعل التغييب القسري في المجتمع انسجاماً مع النسق الذكوري، ويشارك به في النص، فالمرأة هي (حوراء) الزوجة المرعوبة، وزوجة دخان الخبازة المسترجلة التي فقدت الاحساس بالأنوثة، و "قبلة" حبيبة دخان المخدوعة من زوجها والمكرهة على البقاء مع زوجها، ومكية ام النغولة ضحية الحروب، نورية زوجة فواز الوكيل الحقودة، العاهرة في الصابونجية ضحية زوجة الأب، امرأة كبيرة ترتدي السواد تبيع الخضار في السوق أرملة الحرب العراقية- الايرانية امرأة تلبس عباءة سوداء نهاية جثث، أم هندي الحلاق[٦]، كلهن مبعدات تماماً من المشاركة وهن في حالات سلبية ويكون النص هو الذي يروي عنهن، وفي نبرة خطابية تخرق المنظومة السردية، عندما يطرح صوراً اجتماعية لمشاكل المرأة ((المرأة عندنا مثل حال السمك مأكول مذموم، وهي حايط انصيص، واطئ على مرّ الدهور والعصور منذ غزو العراق أيام الفتوحات))[٧]، يؤكد استخدام المثلين الشعبيين حال المرأة في الواقع الاجتماعي، وهو ما يرفضه (برعم) على لسانه، بعدم الموافقة على معاقبة الزوجة (حوراء) على تركها البيت بعقوبة الطلاق التي ينصحه بها أخوه (عناد)، ويفضل منحها الوقت الكافي للتفكير في قرار مغادرة البيت، والبحث عن مكان جديد للعيش بعيداً عن التهديد، ولكن هل هذا الموقف من برعم يدل على نصرة لحق الزوجة في البحث عن حياة زوجية في بيئة آمنة نسبياً لا تتعرض فيها للتهديد، والعنف؟ من الواضح أن موقفه يقوم على فسح المساحة النصية لطغيان الشخصية على الأحداث بعيداً عن حق التفكير، أو حق الابتعاد عن الرعب، لأنه سوف يتصرف في البيت على طريقة المالك الوحيد لحق اصدار القرارات في اجراء التغييرات، والاستضافة فيه، أو ترك البيت بيد هندي لمدة ثلاثة أيام، أن قرار حفر السرداب في البيت بمقترح من هندي، مشفوعاً بالتجربة السابقة له عندما هرب من الخدمة العسكرية في الحرب العراقية الايرانية وقامت بمساعدته على ذلك أمه لعدم امتلاك بدائل غير ذلك، وقد وافقت أم هندي وفعلت ما كان يطلب منه بجلب الكتب من باب المعظم ليقوم بالقراءة، وهي هنا لا تملك حق المناقشة، لخوفها عليه من الموت بعد موت أخويه في الحرب، والتحاق الاب بهما حزنا عليهما، فلم يتبق لها غيره.

في نماذج المرأة المبعدة عن الفعل المؤثر نجد زوجة ((دخان)) التي تقوم بالخبازة لتساعد في مصاريف البيت،

لكنها تدفع ثمن ذلك الاحساس بالاسترجال ، وهجر فراش الزوجية، والعادات النسائية، فيكون رد فعل زوجها البحث عن التعويض ، في تجارب متعددة تنتهي بواحدة تشعره بالحاجة الحقيقية للمرأة في كل الجوانب الجسدية والشعورية ، بعد التجارب الجسدية المفرغة من المشاعر، والتي تدفعه إلى الشعور بالذنب، ما يجعل وجود المرأة لغايات جسدية فقط.

صورة (قبلة) البديل عن صورة الزوجة المشغولة بالحياة العملية وتوفير اسباب العيش للعائلة لم تكن ايجابية فهي زوجة مخدوعة من زوجها الذي اوهمها بعدم زواجه قبلها، وعند اكتشافها ذلك وطلب الطلاق قابلها بالزواج الثالث والهجر والزواج الرابع فهي مسلوبة تماماً أمام واقعها الاجتماعي، فتكون علاقتها مع دخان تعويضية، وخارج قبول المجتمع ((امرأة اسمها (قبلة) كست باحة قلبه من غبار النساء ومن تلال التوبات، ورشت فيه عطر الغموض فاستكان ضميره وما عاد يحاسبه على الخيانة، وانهزمت وحوش الذئب ولم يراوده هذا الشعور، كذلك انطفأ لهيب الاثم واشتعل مكانه فتيل العشق))(٨) فالجانب الشخصي عند دخان وما اثارته فيه من تغير بتعارض مع المنطلقات التي يتعامل بها مع قضية الزوجة المجهدة، المسلوب حقها في حياة رغيدة تكون فيها زوجة فقط، وليس من الممكن تسويغ ما يقوم به (برعم) مجرد لأنه رجل يشعر بالحاجة للمرأة فالكلمات التي يصف بها موقف دخان، وحالته الشعورية تأسست على النظرة الذكورية التي لا ترى في أفعال الرجل ما يعيب ما دام يمارس رجولته .

الصورة الاخرى للمرأة تتمثل في ((مكية)) أم النغولة ضحية الواقع المتغير، والممارسات الرجالية القائمة على استغلال الظروف الاجتماعية، والسياسية لتحقيق مكاسبهم في حياة رغيدة.

((حنظل زوج مكية أم النغولة، وهو شيخ جامع يرتزق من مهنة الدجل... تزوج على سنة الله ورسوله اربع نساء وما ملكت ايمانه سبع استقرت مكية والنغولة الثلاثة ((اسامة وحيدر ومروان)) في بيت قرب السوق ... لقبهم الناس بالنغولة للمديح لا بصيغة الذم))(٩) فبعد أن طلقها زوجها اعتمدت على ابنائها، ولكنها تتسلم مجموعة من الرواتب الرعاية الاجتماعية و الايتام والتقاعد فهي واسعة الحيلة في كيفية تحصيل اسباب العيش بكل الطرق العجيبة لكنها في النهاية تفقد اولادها في انفجار، فماذا يكون موقفه منها لا شيء، يسكت عن التعليق على ذلك فالنص يقوم بادانتها، ويعاقبها، دون مراعاة أن تكون هي في ذات الحال التي يقدم بها بائعة الخضار في السوق ضحية الحرب ، والمجتمع، وهي صورة لا تفترق مع صور الطغيان الذكور في المجتمع ((فثقافتنا العربية ثقافة ذكورية وهذا أمر لا نجادل فيه))(١٠) والمرأة دائماً تقول ولا تستطيع الفعل فـ(حورية) تترك البيت وهي تكتب في رسالته (أنا معاك في ايام المحنة) بينما تبحث بعيداً عن الهروب من المواجهة مع المحنة التي هو فيها.

صورة لبائعة الخضار في السوق (الارملة) التي فقدت زوجها في الحرب العراقية الايرانية، وتم سلب اموال زوجها منها الحقوق التي كانت تمنح للشهداء في الحرب العراقية- الايرانية، من قبل أهل الزوج فما كان منها إلا أن تتوجه للعمل في السوق لتربية ابنائها لكنها لا تنجو من الواقع العنيف فيتم قتل ابنها الذي يبيع الشاي قرب الجامعة في باب المعظم فيكون وصفه لحالها بكلمات متعاطفة معها على العكس من موقفه الذي تحدثنا عنه مع مكية فهو يكتفي بخبر موتهم هم الثلاثة في انفجار ويسكت عن حالها بعدهم، وهو هنا ينطلق من تقييمات اجتماعية، لا علاقة لها بالجوانب الانسانية ((وينشأ تضارب بين الوجدان الخاص الذي يصنعه الوعي الذاتي فكريا وعقليا حسب المكتسب الشخصي للذات مما هو تحت سيطرة المرء الفرد بما أنه من فعله الذاتي الواعي، وبين الوجدان العام الذي تصنعه المضمرات النسقية وتتحكم عبره بتصوراتنا واستجاباتنا العميقة))(١١) .

الصورة الاكثر نمطية في الرواية العربية للمرأة هي صورة العاهرة، المرأة التي تتجه إلى ممارسة البغاء للظروف القاهرة جداً التي تمر بها، والحاجة إلى العيش بعد أن يكون هناك من يظلمها بقصة اجتماعية مريرة دائماً فزواج الاب، ومحاربة الزوجة وتأليبها له على زوجته القديمة، ثم موت الام والطرد من البيت الى الشارع ((وهمنا على وجوهنا لا عم ولا خال ولا اي قريب، هنا تلقفتني (الصابونجية) واستقبلتني بالاحضان، صرت عاهرة رسمية))(١٢) هذا الابتسار في رسم صورة تقليدية جدا في الرواية العربية المعاصرة يخفي الموقف الشخصي القائم على استحضار المسوغات الاجتماعية لهذا التعاطف؛ فالتعاطف مع الفئات الاجتماعية المدانة يستوجب تسويغا عاطفيا يقدم للناس، وهذا يكشف السطوة الكبيرة لما يقرره المجتمع من قيم تترسخ في تفكير الجميع، وتقوم بالعمل

على تكوين صورها الخاصة بها بمعزل عن الادراك الشخصي لهذه القوى الفاعلة في الذات. فالنقد لواقع المرأة ظهر مع أول ظهور الفن القصصي في العالم العربي وفي العراق بشكل خاص مع أوائل النصوص القصصية، التي تناولت الجوانب الاجتماعية بالنقد.

وأما نورية زوجة فواز وكيل الحصة التموينية ، فتتكون صورتها عن مجموعة من الاخبار ينقلها لنا من دون أن يفسح المجال لها بالتعبير عن وجودها كما هو الحال مع الشخصيات النسائية الاخرى . فهو يقول عنها ((تجلس على الأرض متجهمة الوجه تشتعل حقدا على الانس والجن والحيوان والحشرات لا يفلت من لسانها الباشط أي مستطرق أو مار))[١٣] هذا التوصيف لها ليس له ما يسنده سرديا، واتهامها بتدبير التهديد له، ليس له ما يفسره سرديا، فالشخصية اسوة بالشخصيات النسائية تم حرمانها من النطق، أو التعبير عن موقفها مع دعوته بنبرة خطابية لنصرة المرأة والتي تعزى نفسها على الامتهان والاحتقار من قبل الذكر والمجتمع والعشيرة والعقيدة والعرف والشرع والتقاليد. الانثى مغناطيس للضيم والكرب والحزن، دمعتها بطرف عينها منذ الطفولة إلى الموت، البكاء لسانها الوحيد المعبر عن تعاسة حياتها))[١٤] مع كل هذا الدفاع عن حال المرأة نجد نمط الشخصية النسائية في النص مستلبا تماماً. وليس هناك بطولة لها فمن مجموع الشخصيات النسائية الواردة في النص نلاحظ السلبية التامة، في مواقفها أو في استسلامها لواقعها، وحتى في رفضها لما يقع عليها تكون سلبية، فليس هناك مواجهة بينها وبين الواقع الذي تعاني منه، وحلولها دائماً الهروب. وعليه نجد أن النص يعرض الرأي الذي يصرح به (برعم) من مظلومية المرأة في المجتمع، ولكنه يمارس بصورة مضمرة الظلم ذاته عليها في نماذجها، وسلبيها، وهروبها، وفي المقابل يعرض البطولة والتصدي ، وفي الدائرة يتم استئصال الجانب النسوي تماماً، فالمجموعة مكونة من رجال لكل منهم جانب من المشاركة في خلق عالم من عوالم الرجولة فـ(البخيل) و(الدلال) و(وجه ثعلب وروح ذئب) هذه الصفات التي يريد منها عرض مجموعة من الرجال وما يتصفون به في البيئة التي تجمعه بهم، وهو بهذا يعزز الجانب المتفرد له في هذه المجموعة من الرجال. فهو ليس بخيلاً وليس له وجه ثعلب وروح ذئب، وليس متملقا، ولا منافقاً ، وحتى في الجوانب الطيبة من الصفات نجد فيها إشارة إلى نوع من الادانة الضمنية

((فالابتسامة التي لا تمحوها اي فاجعة أو مصيبة، وهو لا يزعج أي بشر))[١٥] بينما الحقيقة أن الحياة تحتاج من يتفاعل معها في الحزن، وفي الفرح، وأن يتعامل مع الناس بحسب ما يستحقونه منه، وهو ما يفعله برعم.

محنة المثقف وهاجس الاغتراب:

التفرد في المواقف ، ومخالفة الجميع هي نبرة تقودنا إلى استشعار هاجس المثقف الذي يعد نفسه الاكثر فهما للعالم، وإن الجميع ينتظرون الحلول منه ((هل يعني هذا: أن كل الناس اموات وأنت حضرتك وحدك حي، من يؤكد لك أنك على صواب وتفكيرك صحيح من الحياة؟))[١٦] بطريقة الحوار الداخلي يؤكد أنه على صواب، وسلوكه ليس سلوكاً شاذا عن الاخرين، بل هم من يجب أن ينظروا إليه ويتعلموا منه ، فيكون ما يقوم به دائماً معاكساً للتيار العام في المجتمع، أي يسير معاكساً توجهات الغالبية العامة من الناس ((افوج عكس التيار وعيون الحشود تتجادح بسؤال غاشم: إلى أين يتجه هذا الارعن لوحده عكس البشرية))[١٧] هذا التأكيد على التفرد يشير إلى ما يضمره في تقييمات المثقف عن الناس. أي كيف يفهم الناس المثقف في اعتقاده هو، بمعنى الصورة التي يتوقع المثقف نفسه أن الناس تراه عليها عندما يتصرف تصرفات مغايرة.

فالتفرد في السلوك عندما يجد أن السلوك الجمعي ينطلق من أسس لا تقبلها ذاته، التي تقيس الامور على وفق المنطق، والوعي، فيكون السلوك الفردي منطقياً عندها بحسب الفهم الخاص به، وفي الوقت ذاته يكون هذا السلوك نشازاً عن السلوك الجمعي الذي سيكون مغايراً له، لذا نجد أن (برعم) ينظر إلى مجموعة المثقفين في مقهاهم فيكون تركيزه على المظهر الخارجي الذي يطرح الغربة، وعدم الاندماج في المجتمع والانعزالية في شخصية المثقف الذي يمثلونه في هذا التجمع فهم في حافة العالم، وكأنهم في تخاصم مع العالم، ومع بعضهم ((انتبهت إلى بعض المثقفين الذين يجلسون على حافة العالم عند طرف القنفة في أقصى زاوية الحايط. لا حظتهم متباعدين كأنهم متخاصمون مع الدنيا الجحود التي لا تعرف خطر شأنهم ولا تقدر وزن وجودهم في الحياة. رأيت كل واحد منهم ينعزل ويغرق في صومعة نفسه لا يشاركون البقية المنتشين بحفلة يوم القيامة وحوارات اقتراب الساعة والحساب وربما المثقفون الصومعية يفكرون بمقاضاة الله واتهامه بتدمير الكون وقتل الحياة لو حل فعلا يوم القيامة))[١٨] أن اختيار اسم ((قبو البصل)) الذي يشير إلى عمل الروائي الالماني

غونتر غراس وكيف تعامل مع وقائع الحرب العالمية، وما فيها من صور الموت، وهي ثيمة تجمع بين النصين، ولكن نرى اطلاق (برعم) لما يتصف به المثقفون بعبارات توحي بأنه يرفض موقفهم من العالم الذي يدور حولهم وهي عبارات ليست حقيقية فـ (حافة العالم – متباعدين- متخاصمون- ينعزل- يغرق- لا يشاركون) لا تؤكد على الادانة والاتهام لسلوكهم كما هو ظاهر النص فـ (الدنيا الجحود) هي الملومة في ذلك فهم (يفكرون- يتأملون- يجدون الحلول نيابة عن الجميع) ولذا فهم القلة التي يريد من نفسه أن تنضم إليهم في نخبويتهم التي تجعلهم مجموعة نادرة ضمن ما يدور من احداث مرفوضة لديهم، وهم في حالة سباحة عكس الواقع، ويحافظون على قلوبهم ((من القلة النادرة جداً ممن يسبح عكس تيار مخدرات الواقع، ويحفظ قلبه بمتاريس الحب))[١٩] وهم في مرتبة تسمح لهم بالرؤى، واستشراف المستقبل بما لديهم من وعي واطلاع على مجريات الاحداث في المنطقة كلها، وليس في الواقع المحلى فقط فصاحب المقهى يحلل الواقع منطلقا من رؤيا داهمته، وهذه الرؤيا تفسر ما يمر به الواقع الذي يعيشه الناس، والمنطقة السياسية كلها بسبب انتشار مسحوق (جنون القيامة) الذي تعمد احدهم فنشره في المياه في تونس والجزائر وسوريا وايران وباكستان وافغانستان ((قطع تفكيري صاحب مقهى (قبو البصل) وقطع حبال الحوار والتأمل للزبائن وهو يقول بصوت مخنوق وملامح مخطوفة: فجر اليوم داهمتني رؤيا احدثت عندي زلزالا عقليا وانعطافه في وعي الثقافة وفي ثقافة الوعي...))[٢٠] لم يستطع كتم الشعور بالاختناق ومغادرة المكان لأن ما قام به صاحب المقهى من اسناد افعال الى نفسه تعد من الافعال الخاصة بطبقة المثقفين ، ولغتهم (داهمتني رؤيا- زلزالا عقليا- وعي الثقافة) جعلته يغادر ، رفضا للمشاركة في منطق مبني على تخيلات، نحن نعرف أن الصورة النمطية عند المجتمع عن صاحب المقهى لا تسمح له بالدخول إلى عوالم المثقفين ، والتكلم بلغتهم، فكان الخروج من المقهى يمثل الاستجابة لما يختزنه من تقييم لصاحب المقهى، لكنه لا يذكر ذلك، فقد كان النص يساير منطق الرجل فجاء الخروج ليظهر فيه ما هو مضمر في الذات ((النسق المضمر ليس في محيط الوعي، وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص، ناقضاً منطق النص ذاته، ودلالاته الابداعية ، الصريح منها والضمني))[٢١] وهو في رفضه السلوكيات العامة التي يدينها في المجتمع، كان عليه أن لا يشارك فيما فيه الناس من (جنون القيامة) ويحافظ على رفضه تلك المظاهر، كما رفض في سيارة الاجرة، وفي الدائرة ، وقبلهما رفضه للتهديد بالموت، وترك البيت، المقترح من الزوجة المرعوبة من التهديد، لكنه يفسر رعبها من جهة أنها لا تريد أن تكون أرملة، فتصبح رقما جديداً في سجل الارامل، أي إنها لا تريد فقدانه فهي مسكينة في نظره، أي ضعيفة لذا فهو لا يخبر أحداً من الجيران بما فعلته، ويختلق الاعذار لغيابها عن البيت، ويلوم الناس على هذا التدخل في أمور لا تعنيهم، وهي إدانة لسلوكيات الناس. فهو وحده الذي يسمع ، ويرى، ويندهش ويعترض لكن الناس لا تريد النقاش أو الاعتراض، فينقلبون ضده ((رأيت انقلاب الركاب ضدي واصطفافهم مع السائق، عجبهم منطق السائق رغم أني ادافع عنهم، وهو يسرقهم وأنا وقفت بوجهه))[٢٢] نلاحظ تكرار (برعم) للـ(أنا) وهم في هذه المقارنة لموقف استغلال السائق ، ورفعه الاجرة مع أن المتضرر هم الركاب ولكنهم لا يعترضون ، بل يقفون مع السائق في طلبه الزيادة، وهذا ما يجعل (برعم) متفردا في موقفه، وغريبا في سلوكه بين مجموع الركاب. وهو دائم التذكير بمواقفه المتفردة التي تدل على شجاعته ، وعدم خوفه من النتائج التي تترتب على ما يقوله، أو ما يفعله، فعندما يدخل في نقاشات في السيارة وسط الركاب يحاول صديقه (راهي) منعه ، خوفاً من نتائجه تلك النقاشات ((ادخل في وطيس النقاش ومعمعة الجدل في سيارة (الكوستر) أو (الكيا) أو في المقاهي وإذا كان (راهي) معي فهو يقرص بزندي أو فخذي حتى اسكت، ثم يهمس لي إذا لم أسكت فسوف ينزل. المسكين يخاف لئلا يطلع هؤلاء من الذباحة أو الصكاكة واكون مثل الذي يتناقش مع سيف أو مسدس. (راهي) يعترف صراحة بأنه جبان وخواف))[٢٣] من هنا نعرف أنه يعد الكلام في تلك الظروف شجاعة ، لأنه يواجه مجموعة من القضايا التي يعتبرها الاخرون من الثبوتيات، القيامة وكل السلوكيات التي تستلزمها تلك الحقيقة لديهم.

التمسك بالحياة، بديلاً عن البحث في الموت:

أحداث العنف في النص هي ركيزة مهمة من ركائز الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ وعرضها صور الموت في صراع مع حب الحياة والعمل على استمرارها بالتعايش مع كل انواع الموت، وصوره والذي يتم التأكيد عليه هو البحث

عن المتاعب، والمعاندة والمغامرة وذلك ما يجعل القارئ غير المتمرس يظن أن النص يدعو إلى العبثية والبحث عن طريقه للموت، والتسليم بحتمية الموت لكل شيء، وهو ما تنادي به الناس، ويدعو به كل واحد للاخر من باب أن الدنيا شر؛ ولكن في مواجهة تلك الصور للموت، ومجاميعه هناك دفاع عن الحياة، وعن صورها الجميلة (الهندي الحلاق) يحمل هموم مواجهة صور الموت، ويبحث عن اسباب الحياة الجميلة منذ ثلاث سنوات لم ير فراشة، وراح يرتعد من الخوف لئلا ينقرض فعلا وتتلاشى العصافير والطيور، ثم تندثر الاشجار وينشف الماء فلا يبقى سوى الرمل والمجاهدين))[٢٤] وقد انتبه بعض النقاد لهذه الثنائية في النص بين الموت والحياة فمنهم من تناول الجانب الفنتازي في رواية الموت، أو رواية تحديات الموت، هذا الاختيار لنمط الرواية تعمل الفنتازية أيضا كوسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة بيد أن الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الانفاس والرعب التي يتميز بها عالمنا الانساني تكشف الفنتازية عن الانحطاط وتمعن فيه فهي ليست اداة للتسرية عن النفس والاسترجاع . بل لتثبيت المخاوف والخسائر)[٢٥] والمخاوف المتراكمة في النفس من صور للموت العراقي بعد ٢٠٠٣ تعالج من خلال ما يقدمه النص من صور فنتازية فهي تطرح شخصية (برعم) الفنان في النشاط المدرسي والكاتب المسرحي الذي يحب الحياة والفن، وهو يعيش ازمة التهديد بالقتل من المجاميع المسلحة التي وضع النص لهم تسمية (الثقوب السوداء) وهنا نجد أنفسنا أمام احتمالات متعددة في فهم التسمية، التي قد يكون القصد في مجموعها أو واحدة منها فقط ، دلالة من هذه الدلالات التي هي:

الثقوب السوداء الكونية: وهو مصطلح علمي لظاهرة فضائية تتميز بعظمة القوى الجاذبة فيها، فتقوم بابتلاع كل ما يقترب منها حتى الضوء، ويعتقد أنها نجوم مضمحلة وهي في حالة ارتداد في داخلها.

ثقوب الجروح في أجساد الضحايا لاقتران الفعل بالسواد، والدم بعد زمن من ارتكاب الجريمة وعندها يكون لون الدم داكنا اقرب إلى السواد.

تحمل دلالة تداولية تشير إلى (الفرج) في جسم الانسان.

ترد في النص كل تلك الدلالات، وهذا يجعل ورودها في قصدية النص، نسقا اجتماعياً لما فيه من تعبيرات تداولية فاعلة بقوة، تفعلها لغة النص القائمة على المفردة العراقية الدارجة وبالعودة إلى النص نجده يقول: (حملت الرسالة التي تحولت إلى شاشة رأيت فيها الكثير من الوجوه المثقبة رؤوسهم أو صدورهم وبركة دم جافل تحتهم، ربما اشتق اسم ((جماعات الثقوب السوداء)) من ثقوب في راس الضحايا التي انتقلت وانحفرت في جباه القتلة))[٢٦] فالتفسير لهذه التسمية بسبب تلك الجروح في اجساد المغدورين، من دون أن يقطع في اساس التسمية بالاستناد لهذا الفعل بالذات، فيقوم النص بتزويدنا بمعلومة ثانية عن سر تلك التسمية فيما يتعلق بلون الجبين الذي يتغير في بقعة منه إلى لون معتم أقرب إلى السواد، ومنها ما يحصل في الجبين طبيعيا، ولكن مجموعة تتصنع هذه العلامة بشكل غير طبيعي فيظن (هندي الحلاق) أن أحدهم (لفق له تهمة السخرية من جماعات الثقوب السود بأن لهم دبرا اسود في الجبين، وكيف يكون جباههم بالباذنجان والبطاطا يقلدون من يحمل في جبينه اثر السجود وهناك ناس طيبين – كذا- بسطاء يحملون أثراً طبيعياً في الجبين لا علاقة له بالسجود والسيماء))[٢٧] فنحن أمام مجموعتين من الناس (الناس الطيبين) و(الثقوب السوداء) الذين يتصنعون ما يجمل الشكل الخارجي من جهة العقيدة الدينية أمام الناس، ليقوموا بخلق اشكال لهم تتناسب مع الموروث الاجتماعي عن شكل خارجي يشير إلى المؤمن، وهو النموذج الذي يريدون من خلاله النفوذ إلى غاياتهم. وفي التفسير الثاني للثقوب السود التي في الجبين يعتمد السخرية في الوصف بمقابلتها بالنقيض أي الفوق بالتحت، والظاهر بالمخفي، والرفعة بالانحطاط (ثقبين للتغوط واحد في... والاخر في الجبين)[٢٨] وفي التفسير الثالث الذي يقترن بقوة الشفط الهائلة في ظاهرة طبيعية كونية تمتص الطاقة والضوء فلا يفلت منها أي شيء، وهي معتمة وتشكل رعبا للعلماء لأنها تقترن بموت النجوم واندثارها، وهو يتخيل شابا مع حبيبته ينظران من كوكب مجهول إلى كوكب الارض ويخبرها موته يختفي بجوف الثقوب السود مقبرة الكواكب))[٢٩] ويقرن ذلك بما في المخيلة الجمعية من نبذ لتلك الظاهرة الاجتماعية. وما يمكن أن يقوم به المجتمع في محاولة للتصدي لفرض السيطرة بالقوة الغاشمة ، ومصادرة حقوق العيش بحرية، فيكون الحل عند جماعة (صعاليك القيامة) الذين قاموا من الموت فهم مجموعة دخلت في تجربة فعلية مع القتل من قبل جماعة الثقوب السوداء فالعمل على جعل الاحداث تقوم على تقنية الرواية (الفنتازية) لا يغيب الجانب الواقعي فيها، ولا يخفف من حضور المقاطع المباشرة

للواقع العراقي بعد ٢٠٠٣ فجماعة (الثقوب السوداء) التي فرضت سيطرتها على الشارع العراقي لوجود الفراغ في السلطة، وضعف الولاء للدولة وغياب القانون، وسيادة الجهل، جعل اختيار موضوعة الموت والقيامة مفهوما على صور كثيرة منفتحة من خلال التملص من التحديد لموقف شخصية الراوي (برعم) الذي يقوم سرده على الشخصيات المنتقاة من نماذج المجتمع، ومنها شخصية (هندي الحلاق) الشخصية المهيمنة، التي تقوم بفعل (قياموت) في تجربتين . ولكن ما الذي يظهر من خلال هاتين التجربتين ففي الحالة الاولى يكون (هندي الحلاق) شاباً يموت ويتم اجراء طقوس الميت عليه من تغسيل، وتكفين، ثم يتم نقله إلى المقبرةٍ ليتم هناك الدفن، حتى يصل إلى إهالة التراب ودفنه نهائياً، لكنه (ينتفض) وهنا يكون الانتفاض مقرونا بـ (الجثة) لا بالشخصية ((فانتفضت الجثة ونهض الشاب من القبر وهو يزيح عن جسده الرمل والتراب))[٣٠] والنهوض يقترن بـ (الشاب) فالجثة تستطيع على الموت الذي يلفها من كل الجهات ، حتى عندما لا يكون بينها وبين النهاية إلا خطوة واحدة فقط، والانتفاض يتبعه النهوض، وإزاحة ما يعلق بالجسد من إجراءات الدفن بعد أن يمزق الكفن، وهي صورة تحتفظ بعلاقة تداولية مع عبارة عراقية شائعة تستخدم لمن يتغير حالة من الحال السيئة إلى الحال الجيدة التي تقول (شق الكفن) وهي الصورة ذاتها التي نجدها في فعل (هندي الحلاق) . ولكنه يصر على عدم سرد ما مر به من تجربة مع الموت لم يزد عليها حرف واحد – كذا- رغم الحاحي عليه بذكر التفاصيل وأين كان عندما انقطع نفسه ومات، أين ذهب وماذا رأى وكيف عاد ؟ أدار وجهه عني ولم ينطق بحرف واحد كأنه عاهد نفسه أو شخصا آخر أن لا يحكي سوى هذه الحادثة لا زايد ولا ناقص))[٣١] أما الحالة الثانية عندما ينجو من قتله على يدي مجموعة من مجاميع الثقوب السوداء، ويتم انقاذه من قبل (برعم) و(دخان) اللذين يقومان باخراجه من ((كيس ابيض يشبه بيضة كبيرة بداخلها كائن محبوس يتملص للخروج لكن لا يعرف كيف ومن أين؟)[٣٢] هذه التجربة الثانية مع الموت لكنها تجربة تختلف عن التجربة السابقة التي كانت من دون أن يكون له فيها فعل اختياري، وهي تجربة تقوم على العشوائية غير المفهومة بينما في تجربته الثانية فهو مشارك لا مستسلم يتم اجراء ما يلزم عليه من دون أن يشعر أو يختار فهو (كائن) وليس (جثة) كما حصل في التجربة السابقة، وهو محبوس ويحاول التملص من هذا الحبس الذي وجد نفسه فيه، لكنه محجم يحتاج إلى من يقدم إليه يد العون ليستطيع الخروج من تلك البيضة الحبس لتكون له ولادة جديدة. وهو ههنا يملك هدفا وغاية ومحاولة للوصول إليها، ولكنه (لا يعرف كيف ولا من أين) فالفعل يسند إليه، وهو صاحب المحاولة في (التملص) والفعل يقع في مكان يجتمع فيه التناقض فهو في النهار ساحة اللعب، وفي الليل ساحة الاعدامات التي تقع فيها جرائم القتل على أيدي جماعات الثقوب السود فـ(برعم) يعرف بعد ذلك أن الجميع يطلع على الجرائم ويشاهدها مباشرة ((ثم اكتشفت فيما بعد من خلال جاري (ابو حسين) في البيت الركن المطل على ساحة (الطوبى) روى لي (ابو حسين) كيف أنهم يشاهدون كل ليلة احداث جريمة تقع في هذه الساحة، وليس بيت (ابو حسين) وحدهم فقط من يشاهد بل جميع البيوت المطلة على ساحة (الطوبى) كل ليلة ينظرون من النوافذ ومن فوق السياج ومن على السطوح، كانت ساحة الطوبى سينما تعرض ليلا افلام جرائم جماعات الثقوب السود))[٣٣] وعندها نقارن بين فعله في تحدي الجماعات، واقدامه على رفض التهديد من جهة، وفعله مع دخان في تحدي الجرائم في الساحة، وفك احد الضحايا ثم القيام بضيافته في المنزل المهدد في الأصل، لذا فالجانب البطولي في التحدي عند برعم يقابله جانب التخاذل، وعدم التحرك من جميع سكان البيوت الذين كانوا يشاهدون يوميا الجرائم التي تقع في الساحة.

يكون في مقابل هذا الركون وعدم التحرك نموذج للرفض والتحرك المنتج مقابل الجريمة واقصد شخصية (حديد) الذي ينجو من القتل على يد جماعات الثقوب السود بعد أن تم اختطافه في يوم زفافه من بيته، ويتم اطلاق النار عليه لكنه ينجو ليكون مجموعة تقوم بمساعدة الضحايا ومواجهة جماعة الثقوب السود بالقوة، وهي جماعة ((صعاليك القيامة)) وافرادها من ضحايا جماعة الثقوب السود الذين يتم انقاذهم من الموت، فيتحولون إلى رجال تحدٍ، ومواجهة لجماعة الثقوب السوداء، ثم يقومون هم بدورهم بممارسة عمليات الانقاذ للضحايا، وتقديم المساعدة، وتنفيذ العقوبات التي يقررونها على المجرمين وهنا نلاحظ الدخول في دائرة المغلقة الكل يريد أن ينفذ العدالة بيديه، وعلى طريقته الخاصة، وعندها يقوم مجموعة من (صعاليك القيامة) بتنفيذ عقوبة مخزية تجعل (حديد) يشعر بالكارثة التي تمثل الانجراف في ما انجرف فيه عناصر مجاميع الثقوب السود. وكيفية الحكم على الاخرين بمختلف التهم من دون



الحاجة إلى أي بحث عن الادلة، أو القانون فهم من يتهم ، وهم من يحاكم ، وهم من سوف ينفذ الحكم ((يا الله فأنت وحدك من يتحملني ويشفق علي ولا يؤلب الناس علي ويشيرون نحوي باصابع اتهامات مسلفنة مرتد... فاسق... كافر... عميل... خائن... جاسوس... زنديق... وفوراً تقام محكمة شرعية ويقيمون على الحد ويقطعون رأسي أمام كاميرات التقوى وعدسات الورع داخل استوديو الجهاد)) [٣٤].

لكننا عندما نرجع مع الصفات التي منحها النص لمجموعة (صعاليك القيامة) نجده يجعلهم في كفة مغايرة لكفة المجاميع التي تمارس القتل، وتشرع لنفسها قانونا، وتقوم بالعمل على تنفيذه وهي الواقع الذي يكشف تحيز الجميع لتلك الاعمال وتحول الضحية إلى مجرم، ولذا نسب إلى مجموعة منهم تلك الفعلة المخزية التي تشير إلى عدم نزاهة الجميع، وأن الذي يدخل في هذه السلوكيات سينجز بالضرورة إلى المحظور من الفعل؛ وهذا هو الذي جعل (برعم) يحتفظ بمسافة مناسبة بينه وبين تلك الجماعة مع اعجابه بما رواه له (هندي الحلاق) عنهم، وعما قاموا به من قصص النخوة، وتقديم المساعدة للمحتاجين لها من ضحايا جماعات الثقوب السود. وهم في تصديهم هذا يحاولون التمسك بالحياة، فحديد لم يرجع إلى أهله وبقي يراقبهم من بعيد ليس لأنه لا يريد الحياة بل لأنه يريد الاحتفاظ بحياته التي حصل عليه من جديد، والعودة لسابق عهده سوف تعرضه من جديد للموت.

وكذلك الحال في إدعاءات الناس بأنهم لا يريدون الحياة، وأنهم يبحثون عن القيامة، بينما ممارساتهم تدل على إصرارهم على البقاء، وممارسة نشاطات الحياة بكل صورها (تكلم محيي) لأول مرة، وهو الاخر صاحب دكان مقابل (بيتي) تفصل ما بيننا المزبلة كما أنه ينافس (دكان) وكثيراً ما تحدث مشادات كلامية وعراك بين ابنائهم لا تنتهي وتفض إلا يتدخل جميع وجوه المنطقة)) [٣٥] فكلمة (ينافس) في اشارة إلى البحث عن الربح، وجمع المال، وهي تنتقض كل الادعاءات التي يتقولون بها، من حب الموت، وانتظار القيامة، وحتى (برعم) الذي يقول أنه لا يسبح مع التيار يسلك مع المجتمع في تقاليده، ولا يحاول التمرد عليها فهي اعراف يتوجب عليه الالتزام بها ((انتصب امامنا موزع القهوة المرة وصب لي فنجان ولأخي فنجان من الدلة الساخنة، ثم تلاه باخر ولولا تقليدي لأخي عناد وهو يهز الفنجان بمعنى يكفي لبقي القهوجي صاحب الدلة يصب لي واحدا بعد الاخر حتى الصباح)) [٣٦] يؤكد برعم عدم تفاهمه مع الناس في سلوكياتهم، ومحاولة العيش بينهم بالتقليد لسلوكيات اخيه، ولكن نجد مثلاً الذي يعرفه تمام المعرفة كيف يتعامل مع الناس، وكيف يفهمهم من دون الحاجة إلى أن يسمع كلامهم عند (هندي الحلاق) الذي فهم أن (دخان) في حيرة من قضية البقاء في بيته ولذا يقوم (هندي) بالمبادرة بطلب المغادرة من البيت مع عدم حصول الشفاء له من جروح التعذيب التي تعرض لها ((امداني بعد كل هذا العمر والتجارب والخبرة بالبشر ولا اعرف كيف اقرأ الانسان... اقرأه وجه وقفا منذ يومين وأنا اتصفح وجه دخان فقرأت الهم والحيرة والحياء، وهو يريد توضيح موقفه المخلص لي، لكن شخصا في البيت يسوطه باللوم والتأنيب. المسكين يريدني ابقى، وبنفس الوقت يريدني ارحل... يد تبقيني ويد تودعني)) [٣٧] هذه القراءة للناس، والوجوه وهي التي جعلته يعرف خبر موت امه قبل أن يخبره به (برعم)، فهو يفهم الناس من خلال تجاربه الشخصية ومعايشته لهم، وبهذا يكون النقيض لبرعم الذي لا يملك الخبرة التي تجعله يحسن التصرف في الحياة مع الناس. أو يمكن أن نقول أنه يريد أن يبرهن على أنه رجل رأي لا يغير قناعاته بسهولة، وهذا ما يوقعه في صدامات مع الاخرين في الطريق، في السيارة، في منطقته السكنية مع وكيل الحصة التموينية ، وذلك لأنه يرفض أن يمارس ما يمارسه غيره في المجتمع من السكوت عن ما يقوم به البعض من سلب الحقوق، ومصادرة الرأي.

وعندها يشرح (هندي الحلاق) موقفه من الحياة، وكيف يتصرف في المواقف الصعبة ((أنا اتدرب على اخفاء ما اؤمن به.. واصرح بكلام يعجب السامع لكي احفظ حياتي واحفظ ما اؤمن به ويتم العمل بتقية غريزة الحياة وقت المحنة الكبرى والخطر الداهم... تخيل ماذا سيفعلون بنا لو اكتشف جماعات الثقوب السود وقت المحنة الكبرى والخطر الداهم تخيل ماذا سيفعلون بنا لو اكتشف جماعات الثقوب السود أننا ضد عقيدة الموت والقيامة الاجبارية والقسرية لو اكتشفوا أننا مع الحياة وعشاق الدنيا والحب والفن والكتب تأكد بأنهم سوف يرجموننا صباحا)) [٣٨] هو حتى هذه اللحظة لم يستطع التعايش معهم، فطريقته لم تستطع اثبات نجاحها من هنا نستطيع فهم اصرار برعم على تشبيه هندي الحلاق بـ(سميغل) الشخصية المرواغة الممسوخة في رواية سيد الخواتم لـ(تولكين) وهي الرواية الفنتازية الاكثر شهرة في الادب العالمي. فعندما كان

(سميغل) يمتلك الخاتم بعد أن ارتكب الجريمة وتم طرده من البيت يهيم على وجهه في ارض ليست ارضه، ويعيش في زمان ليس زمانه محاولا الحصول على اسباب القوة وهي الخاتم السحري، وفي شخصية هندي الحلاق نجد ولادته في غير زمانه، وعودته من الموت، وبحثه عن عزرائيل لينقذه من مشاعره التي تؤكد له أن العالم ليس عالمه، والمكان ليس مكانه ((أنه مجرد خطأ مطبعي في كتاب الخلق وسوف يصححون هذا السهو والاشتباه فيكون ميلادك سنة ٢٠٥٤ في مدينة (روما) عجيب هل كنت بديل شخص اخر اعيش حياته واتوفى بموته))[٣٩] فهو يعيش بمشاعر من ليس في زمانه، كما هو الحال مع (سميغل) الذي تحول إلى (غولم) بعد أن أصبح مخلوقا قبيحا مقززا. فهل من الممكن أن نفهم ارتباطه بصعاليك القيامة كنوع من رحلة البحث عن الخلاص التي يقوم بها سميغل مع (فريديوم) وما يعانيه من وساوس محاولاته للحصول على الخاتم. فهل محاولات (هندي الحلاق) للحصول على الموت هي محاولة للعودة إلى تجربته السابقة، أو هي محاولة للخلاص من الواقع الذي وجد نفسه فيه من جديد. فهل القبر المفتوح تعني الحياة الجديدة في الزمان والمكان ذاته؟

وماذا بعدها؟، أو تعني الحياة في مكان غير هذا المكان لأنه يستحق ذلك بما يملكه من مشاعر لا تناسب الوقت والزمن مع برعمٍ ليكون برعم وحده أمام القبر الفارغ وعليه أن يجد حلاً لكل ما يراه أمامه من مشاكل وتحديات.

الهوامش :

(Endnotes)

١ رواية (قياموت)، نصيف فلك، دار سطور، بغداد، ٢٠١٥: ١٢
٢ المصدر نفسه، ص ١٣.
٣ المصدر نفسه، ص ١٤.
٤ المصدر نفسه، ص ١٥.
٥ المصدر نفسه، ص ٤٧.
٦ ينظر: مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة- مالك بن نبي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط٤، ٢٠٠٠.
٧ رواية قياموت، ١٢٦.
٨ المصدر نفسه : ١٨٨.
٩ مفردة (نغل) في العامية العراقية المتداولة تعني (ابن الحرام) الذي ولد من سفاح.
١٠ فضاءات النقد الثقافي – الدكتور سمير الخليل دار البصائر – لبنان ٢٠١٤.
١١ النقد الثقافي – عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربية – بيروت ٢٠٠٠.
١٢ قياموت ١٧٠.
١٣ المصدر نفسه : ١٦.
١٤ المصدر نفسه : ٢١٧.
١٥ المصدر نفسه : ١٥٦.
١٦ المصدر نفسه : ٢١٩.
١٧ المصدر نفسه : ٢٧٣.
١٨ المصدر نفسه : ٣٥.
١٩ المصدر نفسه : ٣٥.
٢٠ المصدر نفسه : ٣٥.
٢١ نقد ثقافي ام نقد ادبي، عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص٤٠.
٢٢ المصدر نفسه : ٤٦.
٢٣ المصدر نفسه : ٣٩.
٢٤ المصدر نفسه : ١٩٥.
٢٥ ادب الفنتازية- ابتر- ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٩.
٢٦ قياموت: ١٠.
٢٧ المصدر نفسه : ٥٩.
٢٨ المصدر نفسه : ٩٥.
٢٩ المصدر نفسه : ١٢٣.
٣٠ المصدر نفسه : ٦٩.
٣١ المصدر نفسه : ص٧٠.
٣٢ المصدر نفسه : ص٥١.
٣٣ المصدر نفسه : ص٥٦.
٣٤ المصدر نفسه : ٢٣٣.
٣٥ المصدر نفسه : ١٣١.
٣٦ قياموت: ٢١٥.
٣٧ المصدر نفسه : ٧٣.
٣٨ المصدر نفسه : ١٥٦.
٣٩ المصدر نفسه : ٢٣٣.

المصادر

ادب الفنتازية مدخل إلى الواقع- ت. ي ابتر- ترجمة صبار سعدون السعدون- دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد ١٩٨٩.

فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب – الدكتور سمير الخليل- دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع- بغداد الطبعة الاولى ٢٠١٥.

قياموت- نصيف فلك- دار سطور للنشر والتوزيع- الطبعة الاولى بغداد ٢٠١٥.

مشكلات الحضارة مشكلة الفكر- مالك بن نبي- ترجمة عبد الصبور شاهين- دار الفكر- الطبعة الرابعة- دمشق ٢٠٠٠

نقد ثقافي أم نقد ادبي- الدكتور عبد الله الغذامي- الدكتور عبد النبي اصطيف- دار الفكر- دمشق الطبعة الاولى ٢٠٠٤.

النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية- عبد الله الغذامي- المركز الثقافي العربي- بيروت- الطبعة الرابعة- ٢٠٠٨.



التأويل ومتخيل النص/ مقاربة تفكيكية لرواية (من اعترافات ذاكرة البيدق).

د مصابيح محمد
المركز الجامعي تيسمسيلت - الجزائر

من اعترافات ذاكرة البيدق .. توقيع روائي من تأليف الكاتب العراقي عباس خلف علي ، نشرته دار فضاءات الأردنية في طبعته الأولى منذ ثلاث سنوات، وهو إنتاج أدبي متميز لغة وبناء وثقافة ، يجمع بين القص والسرد في قالب سيرذاتي مكثف أقرب ما يكون إلى الأدب الوجودي المقلق منه إلى أدب المتعة والخيال المريح ،تدور أحداثه بين الأنا "البيدق المستضعف " والآخر" الحياة والراهن ومن يدير دواليبهما " وقد توسل الراوي كل ما أوتي من تقنيات القص و السرد، من ومضات استرجاعية، وتقطيع وتكثيف وتأريخ وحوار، ووصف وانزياحات و غيرها، مستأنسا بالموروث الإنساني الميثولوجي تارة، والتاريخي والفني تارة أخرى ، مما جعله ينطق بالحكمة في كثير من الأحيان من خلال تقاطيع اعترافاته ، فالأديب عباس خلف علي لا يريد نصا سرديا - على ما يبدو- من خلال اعترافاته ، بقدر ما يريد أن يعترف كإنسان عربي معاصرمستضعف ، أنهكته الحياة بحروبها وانقلاباتها وفوضاها السياسية المقيتة ،وتوجهاتها الإثنية والطائفية ،التي لم تعد تفرق بين أخ في الدم أو الدين ، وعدو الملة والتاريخ أو التراب.

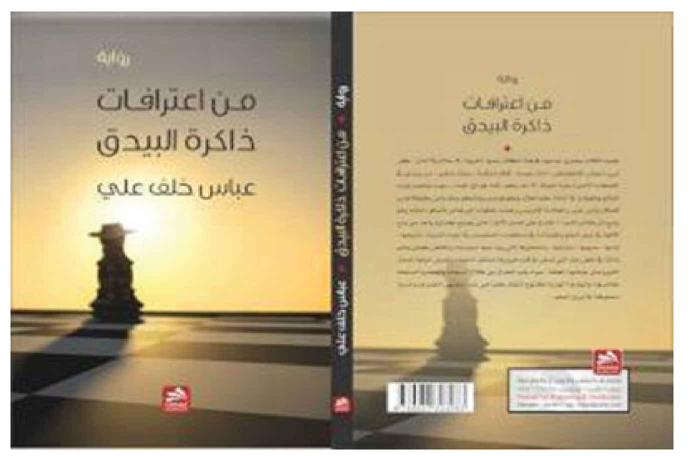
لذا بدا لي جليا أنه نصّ ملائم للتفكيك أكثر من أي منهج آخر، إذ عن طريق تقويضه .

تتجلى الدلالة ، وإن كانت التفكيكية لا ترسو على معنى نهائي بعينه ، حيث إن مفهوم التفكيكية كما بينه النقاد من خلال فلسفة جاك ديريدا،الذي يقول: " إن التفكى-ك حرك-ة بنيانى- ة وض - د البنيانى- ة في الآن نفسه، فنحن نفك-ك بناء أو حادث-ا مص-طنعا لنبرز بنى- اته وأض- لاعه وهيكله ولكن نف - ك في آن معا البنية التي لا تفس-ر ش-يئا، فهي ليست مركزا ولا مب-دأ ولا قوة ، فالتفكى - ك هو طريقة حصر (البسيط) أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي "(١).

و"التفكيكية" مصطلح يشير إلى أسلوب في قراءة النص يقوم على تقويض القواعد التي يرتكز عليها في بنيته وتشكيله و وزعزعتها ، لإماطة اللثام عن أضرب للدلالة لم تكن في حسبان مؤلفه، وذلك ناتج عن الدوال اللغوية من جهة، وقلب مركزية النص من جهة أخرى، باستحضار المسكوت عنه والدلالة الغائبة ـ دون حسم دلالته النهائية في بعد واحد.

وأول من جاء بالتفكيكية (Deconstruction) كمصطلح ومفهوم في آن واحد هو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (Jacques Derrida;١٩٣٠ -٢٠٠٤) الذي أنشأها "كمشروع إعادة نظر في الفلسفة الغربية، وقد تشكل هذا المشروع على أرضية معرفية تأسست تاريخيا من مراجعات الفكر الغربي، التي تمت على مدى ما يزيد على قرن من الزمان بدءا بما قدمه نيتشه ، (١٩٠٠-١٨٤٤ Nietzsche); من رفض لما أقره الفلاسفة قبله حول الحقيقة والماهية والجوهر، ومرورا بما قدمه مارتن هايدغر (١٨٨٩-١٩٧٦ Martin Heidegger;) من إعادة النظر بمفاهيم الميتافيزيقا و إصراره على أن مبحث الكينونة في الفلسفة الغربيةٍ إنما هو بحث في الكائن لا في الكينونة، وكان تجاوز الميتافيزيقا والتفكير الميتافيزيقي هو محور محاولاته المتكررة، وبما قدمه ميشيل فوكو (١٩٨٤م ١٩٢٦ Michel Foucault-) (من طرح مشابه فيما جسده من فكرة انحلال الأشياء في الكلمات، والنظام في الخطاب. وتمثل المعطى الجوهري، الذي صدرت عنه طريقته ، في نظرته إلى أن الحقيقة قد تقررت تاريخيا على أنها نتاج ممارسة خطابية").

وانطلاقا من تصورات هؤلاء جميعا، ومن ممارسات نقدية تنظيرية وتطبيقية أخرى تطرق لها نقاد عرب في ضوء القراءة التفكيكية ، كعبدالعزيز حمودة الذي رأى أن



التفكيكية " تبحث عن اللبنِة القلقة غير المستقرة ، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد. وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة ، يحددها بالطبع – أفق القارئ الجديد. وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا" ، وعبد الله الغذامي الذي اصطلح عليها ب" التشريحية " ،وعبد المالك مرتاض، الذي تناولها تحت مسمى التقويضية ، وآخرون كثر لا يتسع المقام لذكرهم، نجعل من أعمال الغالبية منهم أنموذجا تهد يميا لبناء صرح الرواية وإعادة تركيبه وفق ما نراه من زاوية نظرنا ، فنبدأ من عتبات النص الذي جاوز المائة صفحة من القطع المتوسط، يحمل غلافه صورة لبيدق يقف على ركح لعبة الشطرنج يتطلع لنور في الأفق البعيد، لعله يتوق للحرية و الإنعتاق،لا يجاوز مربعه الذي حدد له على الركح ، ما حوله عتمة باردة،لا تكاد تفاصيل جسمة تظهر وكأنه متنكر حتى لا يعرفه مَن حوله من الناس، وإن كان يبدو وحيدا،وأعلى منه قليلا،كتب عنوان كبير (من اعترافات ذاكرة البيدق) ، بعض منها ليست كلها،فالبيدق لا يمكنه الاعتراف بكل شيء ، حتى وإن كانت الاعترافات لا تعني سوى بعضا من الماضي المحفور في الذاكرة، فالبيدق: جمع بِيادِقُ و بيادِقَة لغة: هو طائِرٌ مِن الكَوَاسِرِ فِي حَجْمِ الصَّقْرِ ، لا يَصِيدُ إلاَّ العَصَافِيرَ، وهو الجنديّ من المشاةَ ، ومنه بيدق الشَّطْرنج،والبَيْدَ ق الدَّليل في السفر ومنه بيدق الشطرَنْج كذلك، أما في الاصطلاح، البيدق : هو أضعف قطعة في لعبة الشطرنج وأكثرها عدداً، وهي تمثل الجندي، ويبدأ كل لاعب المباراة بثمان قطع ترص في الصف الثاني من جهة اللاعب حيث يحتل كل بيدق مربع واحد من الثمان



مربعات، يتحرك الجندي مربعا واحدا في اتجاه واحد إلى الأمام ولا يستطيع الرجوع إلى الخلف كباقي القطع، وفي بداية اللعبة يمكن للبيدق أن يتحرك مربعين إلى الأمام في أول حركة فقط، شريطة خلو المربعات من أي قطعة، ومع ذلك" فالبيدق هو روح الشطرنج"، مثل ماقال:فرانسوا أندريه دانيكان فيليدور ،نعم البيدق هو روح الشطرنج ،رغم أنه يبدو هينا و مكانه الهامش إلا أنه بفضله يقوم المركز، فقضية البيدق التي أرقته وصمم أن يعترف بها هي قضية مركز متمكن من كل شيء وهامش ليس فيه أي شيء سوى " الحيرة ، المخاوف، الأحداث والغوامض المجهولة ، الإرباك ، الأوجاع ، الحياة **الحقيرة، الشك ، الوجود ، الطوفان ، الأماني...، وأد الحلم ، غياب الجوهر..."** (الرواية،ص٩).

فالبيدق بل البيادق مزقتها الحيرة مما آل إليه الوضع من تدهور وتراجع على كل صعيد،حتى الطمأنينة لم تعد موجودة كما في الماضي القريب، إذ لم تعد سوى المخاوف تملأ أزقة الأحياء المأهولة بالعباد تأتي بها الأحداث والغوامض المجهولة،فترمي بها في كل مكان فلم يبق مكان يخلو من الإرباك والأوجاع المتوالية ، حتى غدت الحياة أحقر مما يتصوره عقل ، فكل شيء شابه الشك ولفته الرّيب،ولم يعد للإنسان رغبة في الوجود ، فالشر كشر عن أنيابه وانتشر كالطوفان لم يستثن صغيرا ولا كبيرا ولا شابا،فحطم الأماني ، ووأد الأحلام ، ولم يعد البيدق يفرق بين المظهر والجوهر...

فالحياة مع غياب الهدف في الآفاق" لا هدف ، الأساطير والأوهام ، الأحلام ، نسافر بالخيالات ، إن مصيبتنا ولدت من خواء أفكارنا..." (الرواية ص١٠) ، نعم نحن بيادق الأمة العربية ما خلقنا لنفكر في شيء، خُلقنا لنُشيد بالأبطال ونروي حكاياتهم للأطفال كما رويت لنا لا كما وقعت فعلا، فهم وحدهم سادتنا وأمراؤنا وملوكنا يفكرون،و يحق لهم ملء عقولنا كما يشاؤون،حتى إذا جاء يوم الحسم ، تلوا علي أسماعنا قوله تعالى:" وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ " (١٦٩- آل عمران) ، " **فتنقلب التمنيات والأحلام الخائبة إلى مسرات،ثمة حواريون بانتظار القادمين،..."** (ص١٠،١١)، فسحة للأمل، وفرصة لمراجعة الأماني وتجديدها بعد أن فقد الأمل من الحياة ومن المماة، لكن (أم هاشم) **إذا "تقابل أصحاب الأخدود وجها لوجه .."** (ص١٣) ، وزاغت الأبصار مارست طقوسها لتستطلع ما لم تره عيون ولم تسمعه أذان،**"لا شيء في هذه الأقدار غير أن ترسم لنا عوالم من الغرائب"** (ص١٥).

دخان على النار ، إخوان الوداد تصلح ما أفسده إخوة الولاد ، طفح الكيل ، كيل طفح أهوال ، رزايا ، أهوال ورزايا ،(ص١٧) ، لا دخان بدون نار، إنها نار الصراع السياسي الذي لطالما استند على مزاعم واهية ومفاهيم مسمومة غذت الأحقاد بين كتل وأحزاب سياسية كل منها لجأ إلى توظيف الانتماءات الطائفية لأبناء الشعب العراقي الواحد في صراعها مع بعضها البعض من أجل بلوغ أهداف وامتيازات بالاستحواذ على السلطة تارة والموارد الطبيعية للعراق الجريح تارة أخرى، **فظلت "الأسواق مقفلة ،على أبواب متاجرها و...ارتفعت حيطان من الآجر خوفا من...قذائف الهجوم المحتمل"**(ص٢٠) تلكم النار التي تأجج لهيبها وتصاعد دخانها، وأفسدت إخوة الولاد،وطفح الكيل، ولم يعد الإنسان يعير قيمة لأخيه الإنسان،وخيم ظلام الأهوال،واختطفت البسمة من أفواه الصبية، وتوالت الرزايا، ألم يقولوا:

بأن المِحَن إذا تناهَت انتهَتْ ، والرزايا إذا توالت تولَّت ؟

فما بالها لم تتول عنكم يا بيدق ؟ **أما آن لك أن تستريح من الذعر من صوت " ضلفتي الباب وحركة المزلاج"؟ أو ستبقى "مدى العمر قربانا للوحدة والتشرد والغربة والإنكفاء والانطواء والخوف والجوع والتمرد ولا أحد يدري ما يجري عليك"؟** (ص٢٤) ألم يقولوا:

إذا ما أتاك الدهر يوماً بنكبة فأفرغ لها صبراً ووسع لها صدرا

فإن تصاريف الزمان عجيبة فيوماً ترى يسراً ويوماً ترى عسرا

فأين حظك يا بيدق من اليسر؟

دونك لا حياة ، ولا حركة ،" قلت لها اصعدي على ظهري " (ص٢٥) ،ما أنبل أخلاقك رغم تصاريف الدهر،وقهر العباد للعباد من جراء الحروب المستعرة تترى،مع أن هنالك ممن يُحسبون معك، لكن معظم" الذي بقي زور الحقيقة "(ص٢٨) ، وأنت تزعم أن **"صحبة الحروب لا تنسى "**(ص٢٩) ، وصاحبك يقول: "هي الحرب لم تحط أوزارها بعد "(ص٣٠)، أي واقع مرير تصارع وعن أي قدر تبحث ؟

لقد صدقت إن**" الخيال وسيلتنا الوحيدة في هذا العالم إن فقدناه سنتحول إلى قطيع مهضوم"** (ص٣١)، لذا لم تدر كم مضى من عمرك،تعيش أسرابا من الأحلام والخيال

التي عبرت بك محيطات العالم وجبالها،ولم يكن ذلك كله سوى أوهاما، لا تزال قابعا بين المصائب والرزايا تحيط بك من كل جانب،موت موت موت، من يدفن من؟ ومن يقتل من ؟ ومن يريد ماذا ممن ؟ لعن الله ديمقراطيتهم،بل ولعنهم جميعا لا ملة لهم طالما لا سلام خارج الحبر والورق والمعاهدات الملفقة والملغمة، مخادعون أفّاكون...ولايزال يتبعهم الغاوون...

حتى متى سيظل " **نهيق الحمير السائبة في هذا الليل الدامس" تاركا " اشمئزازه على الوجوه المفزوعة من ترترة محركات الأباتشي وأصوات رشقات البنادق" ؟** (ص٤٠)،أكيد مادام الخلق نيام مستسلمون، شطر ولوا وجوههم لكسرى، وشطر ولوا وجوههم لأمريكا، شيطان الشرق وشيطان الغرب، تحسبهم شتى وهم جميعا على العراق،ومن ثم على البقية ، حتى لاتقوم للمسلمين ولا للعرب قائمة في التاريخ الحاضر ولا الآت ،"ترك نهيق الحمير السائبة في هذا الليل الدامس اشمئزازه على الوجوه المفزوعة" سابت الحمير تنهق مهللة للشياطين ، ولم تسمع أصوات الديكة التي هللت للملائكة في ثلث الليل الأخير،"**العراق غارق في الوحل ، الأمريكان أنزلوا قواتهم...،رامسفلد نريد شرق أوسط جديدا** "(ص٤٠) ، السواد الأعظم من القادة العُربان تحولوا إلى غربان ، لا حيلة لهم سوى النعيق كما تنعق أمريكا، فسارعوا يجرجرون عباءاتهم ويمسكون عقالاتهم التي تكاد تتطاير من على رؤوسهم لما سمعوا أزيز الطائرات ،متسابقين لتسلم فواتير الحرب على العراق قبل أن تختم وتوقع من يدفع أكثر كي ترضى عنه السيدة أمريكا، لكن بالليل وفي الظلام، بينما ظلت فضائياتهم تشجب القصف والقتل والهدم والدمار وشتى ويلات الحرب في النهار، حتى لا تفضح البيادق المسلحة والمتقاعدة فعلتهم الخسيسة،وقعودهم عن نصرة شعب أبيّ ...(محور الشر) الذي يعكر استقرارهم الأبدي على كراسي ال....،سحقا للعرب والمتمسلمين ، يتقدمون القهقرى من ضعف إلى ضعف ومن هوان إلى هوان.

البيدق يقول: **"كان وجهي متربا وأنا أواجه ضراوة العاصفة،عاصفة هبت من كل اتجاه...قالوا إنها غضب الله كما فعل من قبل بالأقوام السابقة ، تسابيح استيقظت..."**(ص٤٩) ، ماذا عساه يصنع البيدق المسكين ؟ هو لها طبعا ككل مرة وكل زمان، من سيواجه البلاء بدله ؟ ...أليس من واجبه الذود عن الأوطان ؟ ومن سينال **"الفردوس وأنهر العسل والولدان المخلدون وحور العين وشرابا كان مذاقه زنجبيلا و..."**(ص٥٢) ؟ ككل مرة لما يستيقن الكبراء من أن حقوق البيادق مهضومة مسمومة ، يناغون فيهم وتر الأخرى بدل الدنيا، فيجند المسجد والإمام والداعية ،والمتصوفة حتى المشعوذين والدجالين،"وأمام تعدد الرواة،التي تتفاوت مصادرها من حين لآخر،**لا أستغرب شيئا يحصل ما دمنا نعيش كدمية في هذه الحياة التي تتقاذفنا أمواجها أنى تشاء"**(ص٧١) ، فالبيدق المستضعف لا يستقر له حال ولا يهدأ له بال،وحياته كلها وبال، إلا لما تحتاجه الأوطان لتصنع منه درعا يحمي الكبراء من العواصف والرزايا، أما عدا ذلك لا يحق له العيش الكريم ، فإما"مجنون ، يسكن وحيدا في مكان موبوء،كل الذي نعرفه عنه كانت لديه زوجة وبنت ، غادرتا الحياة وظل متسكعا بين الطرقات لا يكلم أحدا، بعض الناس يقولون إنه معتوه ، مصاب بفيروس الحرب..."(ص٧٥) حيث لا يخرج من الحرب إلا الهلكى والمعتوهين والمجانين ،كذلك البيادق في كل مكان ،محظوظ أنت أيها الشقي،لا تزال ذاكرتك سليمة لتروي للعالم اعترافات .





أصداء حضارية على ضفاف النيل

باسم فرات
العراق

عرفت السودان عبر ثلاث نوافذ، الأولى في مراحل الدراسة المبكرة، عبر كتابَيْ التاريخ والجغرافية، يوم كان العراق يُحكم بأيديولوجية القومية العربية، فكان التركيز على العرب والبلدان العربية أكثر بكثير من التركيز على العراق، بل كان الكلام عن التنوع العراقي محرمًا في مناهجنا الدراسية، وهذا أدى إلى خلق أجيال تمثل الغالبية العظمى من الشعب العراقي، تجهل تاريخ وحقيقة تنوعها، فكانت فرصة ثمينة، أن تنمو الأنا الـمُثقلة بأوهام المجد التليد والتاريخ العظيم العريق، والمظلومية عند التنوع العراقي، حتى كأن عرب العراق هم "الشيطان الأكبر" وليس أنظمته التي كانت عادلة في ظلمها للعراقيين كافة فقط.

الثانية عبر الاحتكاك بالأخوة السودانيين الذين جاءوا للعمل في العراق، وكنت أسمع من الناس عن طيبتهم وإخلاصهم وعفتهم، أما النافذة الثالثة فكانت عبر قراءاتي للأدب السوداني، لا سيما الطيب صالح ومحمد الفيتوري، ثم شاءت الأقدار أن ألتقي في وَلِنُغْتُن عاصمة زي الجديدة، بالمترجم عباس الشيخ، لنصبح صديقين، وقد أسهم في ترجمة عددٍ من قصائدي، ضمتها مجاميعي الشعرية الثلاث بالإنجليزية، ومنه تعلمت أشياء عن السودان.

أهداني الصديق عباس الشيخ، كتابًا باللغة الإنجليزية، يضم بين دفتيه، أسماء دول العالم جميعها، وكل دولة مع خريطتها، ومعلومات مقتضبة للغاية عنها لكنها ضرورية، مثل عدد اللغات والأديان والمذاهب والقوميات وحجمها في كل بلد؛ الكتاب الذي منحني معلومات عن بلدان العالم، لفتت نظري فيه مسألتان، الأولى أن الحديث عن بلدٍ أحادي اللغة والدين والمذهب والقومية، كذبة كبرى لا وجود لها، والثانية أن الكتاب يُركّز في ذكر نِسبِ وأعداد القوميات والإثنيات والأعراق والأديان والمذاهب، على بلدان العالم الثالث فقط، وكأن بلدان العالم المتقدم تخلو من التنوع العرقي والإثني والقومي.

الوصـول إلى الخـرطـوم

لم أزر السودان قبل انتقالي إليه، وهذا ما حدث معي حين انتقلت للعيش في الأردن وزي الجديدة واليابان ولاوس والأكوادور، المشترك بين هذه الدول الستّ، أن انتقالي للعيش فيها هو رؤيتها لأول مرة أيضًا، وكانت مفاجأتي الأولى بالفارق الكبير في درجات الحرارة بين العراق التي كانت على مشارف الخمسين، بينما أبلغنا قائد الطائرة أن درجة الحرارة الكبرى في الخرطوم ٢٨ درجة مئوية، قلت في نفسي ربما أنني أخطأت السمع، فلأنصت جيدًا له وهو يقولها بالإنجليزية، لغة حياتي اليومية، فكانت الرقم نفسه، لم أصدّق، التفتّ إلى الفتاة السودانية التي كانت بجانبي، لأتأكد، فأكَّدَتِ الرقم، مضيفة أن الخرطوم الآن في فصل الخريف.

بعد سبع عشرة سنة وشهر واحد، في عوالم بعيدة عن العالم العربي، ثماني سنوات وعشرة أسابيع في زي الجديدة (نيوزلندا) وثلاثة أعوام في اليابان ومثلها في لاوس ومثلها في الأكوادور، أجدني الآن في بلد أسمع فيه اللغة التي أتنفسها وأكتب بها. لم تكن المرة الأولى التي أسمع فيها اللهجة السودانية بلا رتوش، وأن المتكلم يحاول أن يتخلى عن مفردات مغرقة في محليّتها، إذ أعادني يوم وصولي الأول، إلى جلسة ضمتني مع المترجم السوداني عباس الشيخ، ففي أثناء نقاشنا عن إحدى قصائدي التي ترجمها إلى الإنجليزية، رنّ جَوّاله، وتحدث مع شخص ليخبره أنه سيلتقيه بعد وقت قصير، ما أن أغلق جَوّاله حتى بادرته بسؤال: هل المتصل عراقي؟ أخبرني أبدًا إنما سوداني، فأردفت لكنك تحدثت بعراقية خالصة؟ فأجاب "إنما تحدثت بسودانية".

لم أجد صعوبة في اللهجة السودانية، بل وجدتها قريبة من العراقية كثيرًا، مثلما لم يجد السودانيون صعوبة تُذكر في



لهجتي العراقية، أنا الذي لم يتحدث بسواها مع شخص لغته العربية أو يجيد العربية، حتى أنني أستغرب إنكار العراقيين للهجتهم واتهامهم إياها بالخشونة وأن العرب يجدون صعوبة بالغة في فهمها، نظرة العراقيين إلى لهجتهم، هو استنساخ لرأي كثير من العرب عراقيين وغير عراقيين، بأن اللغة العربية لغة صعبة للغاية، وهذا في جوهره ما أدعوه "انبطاحًا" أمام الآخر، لهجة كانت أم لغة، وحالة "الانبطاح" تتلبّس مَن يعيش فترة انحطاطه الحضاري أو تشرذمه، وهو ما نراه جليًّا عند العراقيين بخاصة والعرب بعامة.

معظم السودانيين الذين رأيتهم في العراق، ومَن التقيتهم في أماكن أخرى، يمثلون الصورة النمطية للأفريقي والسوداني، أي سمرة غامقة، لكن مفاجأتي كانت حين وصلت إلى هنا (الخرطوم) فلقد وجدتني أمام تدرّج وتنوع بالبشرة، وأن البشرة البيضاء والقمحية ليست نادرة جدًّا، بل وثمة مَن بشرتهم بيضاء، أما الذين سمرتهم تقترب من سمرة الجنوب العراقي، فوجودهم واضح للغاية، ولن أنسى تلك المصادفة العجيبة، يوم أرسلت لي صديقة صورتها على الخاص، بعد تعارف لأكثر من عامين، كنت أصحح كتاباتها ولم أسألها يومًا صورتها أو ما يخصها شخصيًّا واجتماعيًّا، فتطوعت بإرسال صورتها والتي حذفتها مباشرة، لكنني بعد يوم أو يومين رأيت فتاة سودانية تشبهها تمامًا، تقاطيع الوجه من العينين السوداويتين الكبيرتين إلى دقة الأنف ورسم الشفتين، وارتفاع الوجنتين، وكأنما هما توأم، سوى أن العراقية بيضاء والسودانية سمراء مغرقة في سمرتها كأنها عسل نحل تم جنيه من جبال النوبة.

السودان الذي يُعَدّ أكثر بلدان العالم العربي وإفريقية، تنوعًا لغويًّا، عشرات اللغات، وعشرات اللهجات، والرطانات موسيقى تقود إلى الرقص والفرح والمحبة، إنه بوابة العرب على إفريقية، بوابة إفريقية على العرب. لم أفهم الجملة التي تعلمتها في العراق على حقيقتها وأعني بها "سلة الغذاء العربي" حتى انتقلت للعيش، بل حتى قمت بجولة حول السودان، لأكتشف بلدًا لو وضع العرب إمكانياتهم المالية فيه، لكان سلة غذاء العرب وشعوب أخرى، ويملك إغراءً لبناء صناعة سياحية لها مردودها الكبير على البلاد، ولو أن صحيحًا كلام أحد الأصدقاء المثقفين لي "بأن السودان لا يستهلك أكثر من واحد بالمئة من مياهه" لتأكد لنا أنه سلة الغذاء العربي حقًّا.

كانت رحلتي التي شملت مناطق شاسعة من السودان، قد قادتني إلى أقاليم لا تعرف المطر، وعليه كانت حضارتها طينية لا يُخلط مع الطين سوى نوع من الرمل يُستخدم بدلاً من الجص والأسمنت، مثلما لا وجود لمحارق وأفران الآجرّ (الطابوق) لكن في مناطق أخرى من السودان، يهطل المطر سبعة أشهر في العام، وثمة سلاسل جبال وسلاسل تلال وبوادٍ وصحارى ومنخفضات، تنوّع جغرافيّ يليق بأكبر بلد عربي من حيث المساحة، وصاحب حضارة عريقة، تعاني من التهميش والتجاهل؛ والسوداني بطبيعته لا يجيد استعراض تاريخه وأمجاد أسلافه بما يليق به وبهم.

مئتان وعشرون هرمًا

لم يستطع السوداني أن يجعل من أهراماته وحضارته وتنوع بيئته مصدر رزق وفير له، ثمة طبيعة عند الغالبية العظمى من السودانيين، ألا وهي التواضع، ويُخَيّل لي أن شدة التراحم والتكافل، قمعت ثقافة الطمع عندهم، فالإنسان طمّاع بفطرته، والطمع من إيجابياته، أنه يقود إلى أن يطوّر الإنسان وضعه الاجتماعي والاقتصادي، لكن وجود التكافل، منع الفقر المدقع تمامًا، لكنه منع بروز عقلية التباهي والسيطرة والاستعراض، وهو ما نراه جليًّا في كرم السوداني وخجله وتواضعه وبساطة عيش غالبية الناس، وتلك الصورة التي تتكرر آلاف المرات يوميًّا، وهي حلقات الطعام حول صحن الفول.

الآثار المنتشرة في السودان والأهرامات الكثيرة، تخلو من السائحين، فحضارة السودان مجهولة عند غير السودانيين، لكن عدم وجود بُنية تحتية وافتقار الآثار إلى لافتات (يافطات) تَدلّ الناس عليها، ووقوعها في أماكن بعيدة عن الشوارع المُعَبَّدة، يجعل الوصول إلى أغلبها أشبه بالمستحيل إلا في حافلات كبيرة أو سيارات رباعية الدفع، لقد وجدت معاناة كبيرة حين زرت مواقع "كرمة، كريمة، مروي، المصورات، النقعة، نوري وغيرها من المواقع، حتى تعرضت سيارتنا إلى أن تنغرز في الرمال.

أهرام السودان وأهرام مصر .. تراثنا جميعًا
الأهرام المصرية هي الأكثر التصاقًا بالذاكرة، والأشهر عالميًّا، ويزداد الإعجاب بها حين نتجول بين أهرام أخرى في أمريكا الجنوبية أو في أفريقية، لكن الذي كان رفيقًا لي في رحلتي، يحمل وجهة النظر السودانية والتي سمعتها مرارًا من أصدقاء سودانيين، وملخّصها أن طبيعة الأشياء تبدأ بسيطة ومتواضعة ثم تكبر شيئًا فشيئًا، وهو دليلهم على سبق الأهرام السودانية، التي يرون أنها ظُلمت كثيرًا، ومَن يتجول بين هذه الأهرام يعي مقدار الغُبن الذي وقع على الحضارة السودانية، غبن لا تستحقه، لكنه يتفق مع طبيعة السودانيين المتواضعة، والطيبة التي لا تدل على سذاجة بقدر ما تدل على كرم وتواضع وزهدٍ بالشهرة والنجومية والاستعراض، كما أوضحت أعلاه.

في زمان بعيد كانت هذه البيداء غابات، والآن ينبت فيها نبات صحراوي هو عبارة عن شجرة تقاوم الجفاف والعواصف الرملية والشمس الحارقة، ولكن مثلما جفت مساحات شاسعة وهجر الكثير من الناس الزراعة، وتغيّر المناخ وأتت جيوش وحضارات لتطفئ نور مَن سبقها وتُشعل سراجها أو تُمعن في الظلمة التي توفر لها القتل والتدمير، تغيرت المنطقة وأصبحت الغابات عبارة عن ذاكرة مثقوبة للناس لا يوقد توثبها سوى موسم الخريف حين تهطل الأمطار فتكتسي هذه البيداء المحيطة بالأهرام بخضرة تكون مرعى للإبل والماعز وفسحة للعشاق كي يفطروا مواعيد وقبلات.

حين نقارن بين الأهرام المصرية والسودانية، في الأولى تمتلئ غبطة وأنت العربي اللسان والثقافة وترى اهتمام العالم يتناسب مع اهتمام المصريين بها، فهي فخرهم وتبختر مجدهم وبئر نفطهم الدائم؛ لكن الأهرام السودانية على العكس، فمع الحسرة التي يطلقها كل سوداني التقيته لكن لا وجود لفعل واقعي للحفاظ عليها وإظهارها بالمظهر الذي يليق بها، كثبان الرمال تكاد تغطي مساحات لا بأس بها من هذه الحجارة التي هي الشاهد اليتيم على ثراء المنطقة الزراعي والعمراني. أهرام بل آثار السودان كلها بحاجة إلى وعي شعبي ونخبوي ومحاولة تأسيس جمعيات حماية تحاول تثقيف الناس ورجال الأعمال حتى تأخذ مكانتها العالمية التي تستحقها.

لستُ ممن ينحاز إلى أيهما أكثر عراقة، أهرام السودان أم أهرام مصر، فأنا أرى أن بيئة وادي النيل، مثلها مثل بيئة وادي الرافدين، فلو تعمقنا في التشابه بين ثقافة الواديين، لرأينا كيف إن أهل الأنهار منبتهم متشابه، لكن يبقى التشابه بين سكان كل وادٍ أكثر وضوحًا، وربما لهذا السبب، لا يجد العراقيّ نفسه غريبًا في سورية، ولا يجد السوداني نفسه غريبًا في مصر، ويتآلف العراقي في مصر أكثر من تآلفه مع أمكنة أخرى لا يتبختر نهر في وسط مدنها، ولا تزدان بفصل صيف يكاد يلتهم نصف العام.

الآثار تراث الإنسانية، تراث بشري يحق للبشر قاطبة أن يفخروا به ويعتزوا، ولمن يقع ضمن حدودهم الوطنية، حق الاعتزاز أكبر وحق الفخر والاحتفاظ والاستفادة منه، وصيانته أيضًا، ولا يمنع هذا الحق بقية البشر أن يفخروا به ويساهموا في الحفاظ عليه وترميم ما يحتاج ترميمًا. هذه النظرة، تقلل من غلواء التسابق الموجود على قدم الحضارة هل في العراق أم مصر، وهل السودان أقدم أم مصر، فلا وجود لنقاء عرقي ولا ثقافي.

صراع الهوية

يحتدّ النقاش حول الهوية في السودان، فثمة تيارات وليس تيارًا أو تيارين متنازعَيْن، وما يحدث في السودان، يحدث في العراق وفي سورية، إذ إن ما تعانيه المنطقة منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ وزلزال اجتياح الكويت، ومن ثم احتلال العراق وتدميره، وسوء إدارة الموارد البشرية والطبيعية وتجاهل التنوع وثقافة الانفتاح، كل هذا وسواه أسهم في خلق ردة فعل عند قطاعات واسعة من العرب، لا ننسى أن مثقفي الأقليات أدّوا دورًا كبيرًا في الدفاع السلبي عن وجودهم، وأعني بالسلبي هو عدم خلق شعور وطني عند أقلياتهم، ونشر خطاب مؤدلج قائم على أمرين، كلما تم إعلاء شأن الأقلية يوازيه الحط من العرب.

النخب العربية بتياراته ومواقعها كافة، تتحمل المسؤولية، فإذا كانت الأنظمة العربية تجاهلت الأقليات وفشلت في إدارة التنوع، ما الذي منع النخب العربية كل في بلده أن



يقرأ عن هذا التنوع ويفقه كنهه وتاريخه ودوره الحضاري ومنجزه الثقافي، ما الذي منع الجامعات ومؤسسات ومراكز البحوث والدراسات أن تُحفّز طلبتها وباحثيها على دراسة هذا التنوع تاريخًا وجغرافية وحضورًا اجتماعيًّا وثقافيًّا وسياسيًّا؟

الآن في العراق ثمة عداء سافر لهوية العراق العربية والصمت المريب أمام سرديات الأقليات والتسليم حتى بأوهامهم القائمة على نفي العراق نفسه وليس عربه فقط، أما في السودان، فثمة ردّة كُبرى ضد العروبة، والتبرأ منها، بل ومثلما الأمر عليه في العراق وسورية، اتهامها بأنها سبب بلاء السودان، ومثلما ذهب بعض العرب في العراق متأثرين بأوهام وتلفيقات مُتَطرفي الأقليات الاثنية وافتراءاتهم، زاعمين أن العراق وبلاد الشام وبقية الأقاليم كانت تنعم بسلام ورفاهية وحرية دينية قبل الفتوحات الإسلامية، كذلك نجد الأمر يتكرر عند بعض السودانيين، فلا تستغرب وأنت في السودان حين ترى وجوهًا بيضًا كأنها توا وصلت من حلب وحمص ودمشق والموصل وديار بكر ومناطق أخرى، كذلك لا تستغرب وأنت تسمع مَن يُمَجّد ب "صدام حسين" بوصفه زعيم العرب، أو مَن يلعنه ويطعن في العرب قاطبة، عادًّا إياهم أكثر قوميات الأرض عنصرية.

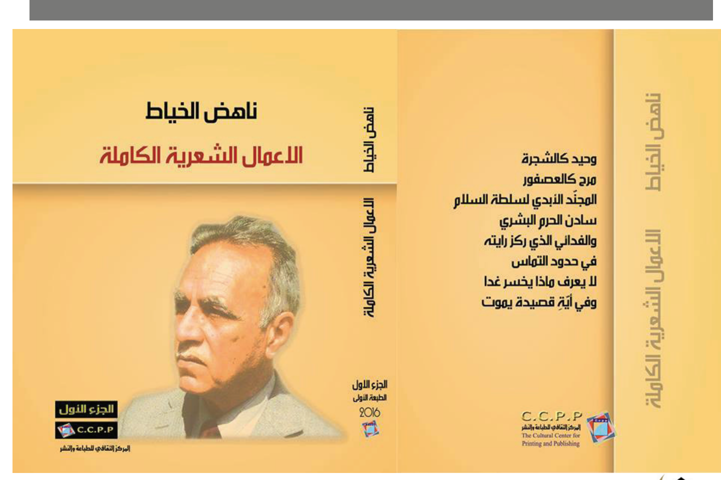
صراع الهوية لن ينتهي إلاّ بانتهاء التطرف من قبل الجميع، أو صعود نُخبة تمسك العصا من الوسط، تتصالح مع تنوعها وتاريخها، فما نحن سوى ورثة لكل التاريخ، ننتمي له مكانيًّا وثقافيًّا، مثلما نحن خليط من الأقوام والأمم والشعوب جميعها، فبلادنا العراق وبلاد الشام ومصر والسودان والمغرب العربي، بلاد خير ووفرة، مما يجعلها محط أطماع الجميع، أفرادًا لتحسين مستواهم الاقتصادي، ودولاً للسيطرة والهيمنة على موارد المنطقة؛ لا يكمن الحل في إلغاء دين أو مذهب أو قومية أو إثنية أو عرق، بل الحل في استيعاب الجميع والاحتفاء بالجميع، والنظر إلى اللغة العربية بوصفها لغة رسمية للتفاهم والتواصل بين الجميع، لا لوأد اللغات الأخرى.

الشعب السوداني شعب قارئ ومبدع أيضًا

كثيرٌ منا يجهل أن السودان يَعجّ بالشعراء والأدباء والعلماء، فالصورة المرسومة بأن السودانيين شعب قارئ، تمثل نصف الحقيقة، ففي السودان عدد كبير من الشعراء والروائيين والمسرحيين والقصاصين والنقاد وأساتذة اللغة والتاريخ، والنشاطات كثيرة حتى ليصعب أن يحضرها المرء جميعها، لكن محاولاتي الدؤوبة على حضور هذه النشاطات والفعاليات الثقافية، شعرية وأدبية عامة، ومحاضرات عن آثار السودان وتاريخه ومقابره وعن النوبة والبجة والأقباط والأجنق، واللغات السودانية، وما قرأته من كتب وبحوث ومقالات، فضلاً عن الأحاديث الجانبية بعد انتهاء المحاضرات أو النشاطات مع ذوي الاختصاص، والاحتكاك بطبقات المجتمع كافة، كانت مفاتيح للتوغل أكثر في معرفة السودان وأهله، لأن الطريقة المثلى لمعرفة مجتمع ما هي الانغماس فيه، والمجتمع السوداني في أعماقه متحف للتنوع اللغوي والعرقي، كغيره من المجتمعات العريقة جميعًا، فلكل منطقة خصوصيتها، وهذه الخصوصية مصدر ثرائه وإبداعه.

الخرطوم

اصدارات





فيلم " زهايمر" أنموذجا

العلاقة أب-ابن من منظور نفسي وتمثلاتها في السينما العربية

ياسين سليماني الجزائر

مقدمة:

لا شكّ أن السينما التي حاولت منذ ظهورها أن تحيل إلى الحياة اليومية في مختلف تجلياتها، قد حاكت موضوع الأسرة وتناولت مظاهره، كون السينما تناقش قضايا الإنسان، وهو لا يمكن أن يعيش إلا وهو منخرط داخل جماعة. تكون الأسرة بهذا المنحى، واحدة من أهم الجماعات الوظيفية التي يمكن أن نراها في السينما. إلى جانب جماعات أخرى مثل العمال في المصنع، أو الطلبة في الجامعات وغيرها.

والأسرة في تعريفها المبسط، هي "جماعة اجتماعية بيولوجية نظامية تكون من رجل وامرأة وأبنائهما. ومن أهم الوظائف التي تقوم بها هذه الجماعة إشباع الحاجات العاطفية وممارسة العلاقات الجنسية وتهيئة المناخ الاجتماعي الثقافي الملائم لرعاية وتنشئة الأطفال" كما لا يمكن أن نتخطى التأكيد على أنها "تشكّل إحدى حلقات النظام الاجتماعي العام، بل أولى مؤسساته التي تُعنى بالتنشئة الاجتماعية والنفسية التربوية على السواء"

ولقد كان للعلاقات الأسرية، الناشئة بين أفراد الأسرة الواحدة، اهتمام كبير من السينما، ويمكن أن نمثّل لهذا بالعديد من الأمثلة، في السينما العالمية مثلا: فيلم La vita è bella (حيث يكون الأب والابن في معسكر للنازيين ويحاول إقناعه بأنهم ليسوا سوى في لعبة) أو Footnote (والمنافسة بين الأب وابنه لتقارب مجال عملهما) أو Big fish (حيث يسأم الابن من حكايات والده ويعتربها مجرد اختلاق، ويعود إليه عند الاحتضار ليعرف أن تلك الحكايا تعبر عن شخصية الوالد الحقيقية) دون أن ننسى عملاق الكوميديا شارلي شابلن في فيلم The kid (تبني الرجل الفقير لطفل، والعلاقة الحميمية الرائعة بينهما إلى حين عودة الأم الحقيقية واكتشافها لابنها ومشاعر الحزن الكبيرة التي تملك الأب (المربي) لحظتها).

في السينما العربية، نوقشت مثل هذه القضية في الكثير من الأفلام. مثل "وبالوالدين إحسانا" للمخرج حسن الإمام (١٩٧٦) (قصة صابر الموظف الحكومي الذي يربي ابنه محمود، إلى أن يكبر، ثم يحاول إيجاد وظيفة له، فيقوم الابن بالاختلاس من الشركة، ويحاول الرجل تدبير المبلغ لمنع إدخال ابنه للسجن)

ولعلّ مجموعة من أهم الأعمال السينمائية العربية، تلك التي قدمها الممثل عادل إمام، الذي يُعتبر لدى الكثير من النقاد "أعظم ممثل كوميدي ظهر في السينما العربية حتى الآن" تناولت الموضوع ذاته. سواء كموضوع واضح وأساسي في الفيلم، أو خيطا هاما من خيوط الحبكة الدرامية فيه، نموذج ذلك فيلم "عريس من جهة أمنية" (إخراج علي إدريس ٢٠٠٤) الذي يتناول العلاقة بين الأب وابنته، وشدة تعلقه بها، إلى درجة محاولة منعها من الزواج بمن تحب، حتى لا تبتعد عنه. كما يمثّل فيلم "زهايمر" واحدا من الأفلام الشهيرة التي قدمها الممثل، وتناولت العلاقة بين الوالد والأبناء. وهذا الفيلم يشكل أساس هذه الدراسة ولبّها.

١.بطاقة وصفية لفيلم "زهايمر":

في ٢٠١٠ قدّم المخرج المصري عمرو عرفة فيلمه "زهايمر" الذي ألفه الكاتب نادر صلاح الدين وقام بتمثيل الدور الرئيس: عادل إمام. وإلى جانبه مجموعة من الممثلين المصريين: فتحي عبد الوهاب: (سامح محمود شعيب) أحمد رزق: (كريم محمود شعيب) نيللي كريم: (الممرضة منى) أحمد راتب: (شافعي, شريك أولاد محمود شعيب) إسعاد يونس: (طبيبة) سعيد صالح: (صديق محمود(عادل إمام)) لطفي لبيب: (محامي أولاد محمود) إيمان السيد: (إجلال..الخادمة) ضياء الميرغني: (حامد.. الخادم) رانيا يوسف: (زوجة كريم(احمد رزق)) محمد الصاوي: (عيد..الجنايني) يوسف عيد: (السباك) ياسر علي ماهر: (وكيل النيابة) هناء عبد الفتاح: (د.شاكر) ومن لبنان شارك الممثل الذي شاعت أعماله مع الرحابنة: رفيق علي أحمد: (عدنان). وحيث تتجنب هذه الدراسة سرد أحداث العمل من حيث أنه قد أتيح لعدد كبير من الناس، كما أنه لا يزال متاحا عبر الوسائط الميديائية، فإنّ الدرسَ هاهنا يتوخى الكشف عمّا لم ينطق به الفيلم في ظاهره، ذلك أنّ "المحلّل السينمائي، وإن شئنا الناقد، يحاول الوصول بمنهجه إلى أحكام أكثر تحديدا وصحة على معنى الفيلم وقيمته مع التأكيد على أنّ الحقيقة تبيّن أنّ



الفيلم "مثل أيّ شيء آخر ذي قيمة جمالية أصيلة لا يمكن أن ينطوي في ربقة التحليل تماما"

٢.أن تكتشف أنك مريض:

يُنسب للمخرج الفرنسي جان لوك غودار Jean Luc Godard قوله أنّ "اللقطة المقرّبة اخترعت للمأساة واللقطة البعيدة للملهاة" وعلى رغم الاعتراض الذي تُجابه به هذه الفكرة بوصفها تبسيطية بشكل مبالغ، إلاّ أنّ العديد من النقاد يؤكدون أنّ "لدى صانعي الأفلام أسبابا لاختيار لقطة معينة وليس لقطة أخرى، وذلك يعتمد على نوع الفيلم الذي يصنعونه أو نوع المشهد الذي يصورونه" وفي "زهايمر" تركّز الكاميرا على وجه "محمود شعيب"، الرجل المسن، الذي بدأ الشيب يغزو أطراف شعره، الجالس في غرفته، لوحده، يضع يده على خده: إنه استيقظ ووجد حالا غير الحال التي عاش عليها، وجد ممرضة، وخادمة، وعمالا، ووجد أنّ اليوم خميس، وقد نام البارحة وهو يعرف أنه الأحد. بين الذهول، عدم التصديق، والريبة. بين الواقع والحلم. إنهم يقولون أنه يعاني من الزهايمر. هل هذا صحيح؟ يتساءل بغير كلام. إنه وحيد...إلى أن تدخل عليه الخادمة إجلال تخبره أن أصدقاءه الذين تعودوا على السهر معه قد جاؤوا. أي أصدقاء؟؟ إنه لا يعرف أي واحد منهم.

هذا النوع من اللقطات المقربة، أمر متعارف عليه ولا شك، إنها تمثّل توضيحا جيّدا لتعابير الوجه، خاصة أنّ الممثل "يستطيع أن يسيطر على عضلات هذا الوجه حسب الانفعال المطلوب، ويستطيع عادل إمام أن يوظف عينيه التوظيف السليم وذلك فهو ممثل سينمائي من الدرجة الأولى" لذلك تصبح مثل هذه اللقطات حريصة على استجلاء موقف نفسي شديد الأهمية للشخصية في تفاعلها مع المتغيّر المحيط بها.

٣.أب وابنان:

يُظهر الفيلم أول تماس بين الأب والأبناء، عندما يتصل محمود بابنه سامح. ليحضر إليه هو وأخوه مع رجال البوليس لإخراج الغرباء الذين لا يعرفهم من بيته، إنه يخشى أنهم جاؤوا لقتله.

"سامح: بابا !! أخيرا يا بابا بعد ستة أشهر خصام وحشتك؟؟"

يُظهر هذا الكلام، مبدئيا أنّ الأب ظالم، أو على الأقل قاس. فهو لم يتصل إلا بعد نصف عام. كما يظهر من المشّهد أنّ الابن الثاني، وزوجته كلهم مشتاقون للرجل الذي يعود للتواصل معهم بعد قطيعة نفهم سببها فيما بعد وفي مشهد آخر بأنها كانت بطلب منه هو نفسه.

اللقاء الأول بينهما عند مدخل البيت الفخم وفور نزول الابنان من السيارة، يهرع الأب لابنيه، ليطلب منهما استخدام القوة ضد الغرباء. المشهد لا يُظهر أي تعاطف مع الأب. أي اشتياق له. الفراق الذي دام طيلة ستة أشهر كما قال سامح لم يظهر عمليا. لم نجد عبارات اشتياق أو أحضان، أو ألفة بين الثلاثة. هم أبناء وكفى.

يظهر هذا أكثر عندما يدخل الاثنان ويجدان المجموعة التي لا يعرفها محمود. يسارع سامح وكريم للتسليم على الضيوف. تسليم لم يحظَ به والدهم وهو والدهم !! يقف سامح لاحتضان "أونكل حسن" كما يسميه الابن. بينما ظهره لأبيه. ويدردش معه وقتا، كما يفعل أخوه الأمر نفسه مع "أونكل فكري"، وفي وسط كل هذا، يبقى محمود واقفا مذهولا. من يكون حسن وفكري؟ إنه لا يعرفهما ولا يعرف أحدا من الشلّة التي ملأت المنزل بالضوضاء فجأة

إنّ الفيلم يرصد بشكل واضح من البداية المنحى النفسي الذي تتخذه الشخصية بين رفض الواقع الذي وجدت نفسها عليه، وبين قبولها له اضطرارا وقسرا. كل ما حولها يؤكد أنها مريضة، وكل ما في عقلها ووجدانها يناهض هذا تماما. ويكون للأبناء الدور الظاهر في هذا التأكيد. وكما يقول الناقد الفرنسي كلود موريك Claude Mouriac فإنّ **"أكاذيب الفن الجميلة نادرا ما تُعطي مثل هذا الانطباع الحقيقي"** فإننا نصدّق فاجعة الشخصية في تحولاتها التراجيدية، نصدّق أنّ الرجل السبعيني الذي يصوّره الفيلم، يعيش حالة وجودية تقع على المحك تماما، بين إثبات الوجود بتأكيد الذاكرة، وانتهائه ولو رمزيا، بتأكيد انتفائها. لذلك يكون التعاطف واسعا مع هذا الذي استيقظ فوجد نفسه في عالم غير العالم الذي ألفه، ومع أشخاص لا يعرفهم.

٤.الارتكاسة الأبوية والتعالي الولدي:

يبيّن الواقع الجديد الذي يكتشف البطل نفسه فيه، محاولة للفهم، تبدأ بتبلّد الشعور، كالذي بيّناه في الجزئية السابقة، يقف محمود مندهشا، غير مستوعب، ثم يتوجه سريعا نحو مرحلة ثانية، يسميها علماء النفس بالإنكار، حيث يرفض تصديق الواقع الجديد، ثم الاحتجاج على هذا الواقع، ليليها مباشرة مرحلة معتمة في حياته هي مرحلة "الكآبة".

مرحلة الاحتجاج التي تتوصّل إليها الشخصية، يقابلها ما يسميه الباحث بـ"التعالي الولدي"، أي رد الفعل السلبي، القاسي من الولد نحو والده. يظهر هذا عند "سامح" في هذه الجزئية:

"سامح: الحمد لله إن اللي حصل دا، ما حصلش قدام حد غريب.

الابن هنا، لم يهتم بالعامل النفسي لأبيه، بسبب الجديد الذي دخل على حياته فجأة، بقدر ما اهتم بصورة مرسومة أمام الناس. فهو يعبر عن ارتياحه لأن ما حدث من عدم معرفة للأشخاص كان أمام أشخاص قريبين من محمود وابنيه، حتى لا تتأثر الصورة أو المكانة، بينما يتدحرج الاهتمام بالوالد (المريض) إلى الخلف.

هكذا فإنّ عدسة الزوم تقترب من محمود "حتى يبقى في بؤرة ثابتة" وهكذا فإنّ الكاميرا ببساطة "تضخم الصورة (فيكون) التأثير هو نفس تأثير الاقتراب من الموضوع (...وهكذا فإن هذه الوضعية) تعطينا أيضا إحساسا بالحركة السلسة المنسابة داخل الكادر وخارجه، مضاعفة بذلك اهتمامنا واندماجنا الحسي"

وفي ظني فإنّ أقوى مشهد يجمع بين قسوة الابن وتهالك الأب عندما تكاد عيناه تدمعان في حالة حزينة وهو يقول:

"محمود: لا طبعا مش ح انسى. أنا اديتكو ملايين قبل كدة، عشان تشتغلو بيهم، ضيعتوها زي العيال الصغيّرين.

يقاطعه سامح بما يشبه العجرفة:

سامح: بابا، إحنا عارفين الكلام ده كويّس أوي. حضرتك قلته لنا قبل كدة مية مرّة، إحنا مش عايزين منك فلوس، إنت اللي اتصلت بينا وقلت لنا تعالو.

محمود: مش عشان المصيبة اللي عندي دي.

سامح: كويّس انك عارف إن الزهايمر مصيبة.يبقى نسمع كلام الدكتور ونتعالج بقى يا بابا.

محمود: زهايمر إيه؟ أنا باتكلم عن المصيبة اللي..قمت من النوم لقيت ناس تشتغل عندي أنا ما اعرفهمش

إنه يبحث عن تأكيد لحضوره العقلي والنفسي، حضور الذاكرة، لا حضور النسيان، هنا يمكننا أن نتساءل: "أي معنى للنسيان؟ هل هو إحدى موانع استحضار الزمن الضائع أم هو شكل من أشكال الاهتراء الحتمي للآثار التي تركها الزمان في الذاكرة، (بل) أيّ هوية لهذا الإنسان الذي يطوف بين الذاكرة والنسيان بحثا عن الاعتراف؟" تبحث الشخصية عن الاعتراف، عن إقرار وجودها الذي يظهر لها أنه بدأ بالتلاشي. إنه يحتج على الحالة التي يؤكدها من حوله ويرفضها هو. والابن هنا (سامح) يلوم، يعاتب، يستعلي، بل يؤكّد لأبيه أنه ما كان ليأتي لولا أن طلب أبوه ذلك. إن شخصية محمود تقاتل لتحافظ على نفسها من تمزيق الذات، بينما تحاول الشخصيات الأخرى أن تستقوي على الوالد من خلال تأكيد هذا النقص (المرض).

بعد مرحلة الاحتجاج كما رأينا، تصل الشخصية إلى مرحلة الكآبة، حيث تجعل من محمود شخصا منفعلا لا فاعلا، بحيث يشرب الدواء بانهزامية واضحة، يبكي عندما يزور صديق عمره في دار المسنين، لا على حال صاحبه الذي يتبول أمامه، ولكن خوفا من مصير مشابه بسبب المرض نفسه. وهذا المشهد بالضبط يرى بعض النقاد أنه مشهد " لا يُنسى في تاريخ الدراما السينمائية (...) عندما ذهب "عادل" إلى صديقه القديم "سعيد صالح" (والطبيبة) "إسعاد يونس" ، وينبّه أحد النقاد إلى أنه "لو قدم "سعيد صالح" هذا المشهد فقط طوال تاريخه لكفاه أن يضعه في مكانة كبار الممثلين في عالمنا العربي" فليست الصحة العقلية والنفسية إلاّ "إحدى تجليات الحياة القويمة، وأنّ المرض العقلي هو من أعراض الفشل وفقا لمتطلبات الطبيعة البشرية" كما يعتقد إريك فروم،

"كريم: يا بابا، اهدا بس شوية، دول همّا كلهم أسبوعين و ح يعدو.

محمود: ما فيش أسبوعين..ح اخرج يعني ح اخرج.

سامح: شوف يا حاج، بصراحة كدة، عندك ده، ما يخليش قدامنا غير حل واحد.

محمود: إيه هو؟

سامح: يا إما ندخّلك مستشفى متخصصة، يا إما مصحة نفسية"

ترتكس شخصية الوالد ويتراجع تأثيرها، مقابل هيمنة الابن. الذي يتكلم بصيغة الجمع وهي صيغة على الرغم



عمرو عرفة

من أنها تُفهم المتلقي أنها تتكئ على قرار جماعي (الابنان معا والطبيب شاكر) إلاّ أنها تخفي مدلولا يرتبط بنبرة الصوت في حد ذاتها. يجعل من التأكيد على أنّ رغبة الابن ليست إلا السيطرة، بعيدا عن التعاطف مع الوالد أو تمني شفائه أو محاولة التخفيف عنه، تؤكدها أيضا صيغة **"يا حاج" بدل "بابا"** وهي صيغة غير بريئة تماما من معنى المسافة الشعورية الفاصلة بين سامح وأبيه.

حتى بعد اكتشاف الخدعة التي دبّرها الابنان ضد والدهما. إيهامه بأنه مريض بالزهايمر، من أجل الحجر على أمواله لتسديد القرض الكبير الذي أخذاه من البنك حتى لا يدخلا إلى السجن تظلّ الشخصية بمنحى انعزالي، ارتكاسي (تراجعي) نفسيا، إنها أمام ذهول، ومحاولة صعبة للتأقلم مع "مقلب العمر"، حيث تظهر الأنانية في قمتها مع ابنين يقبلان تدمير أبيهما مقابل المال. أمام هذا الواقع المؤلم، يختار محمود حفيدته "ملك" ابنة كريم، ليأخذها إلى غرفة مليئة بالألعاب. ويظهر البطل هنا كما لو كان طفلا بعيدا عن أدران الجشع والاستغلال التي مارسها أقرب الناس إليه. إنها حالة من الدهشة وعدم الثقة في النفس والعالم حتى وإن لم تظهر بشكل جليّ.

٥.الانتفاضة الوالدية والارتكاسة الولدية:

وإذا كانت حالة التراجع والانكماش حول الذات ظهرت بجلاء مع اكتشاف الشخصية للمرض، وتأكيد الجميع على وجود هذا الذي أكدت له الدكتورة المعالجة لصديقه بأنه **"زي الوحش المفترس، لمّا يصاب به بني آدم، يفضل ياكل في جسمه لحد ما يقضي عليه"** فإنّ السيناريو كله ينقلب مع وجود المفارقة الدرامية، التي تصير واضحة للمتفرج، عندما يجد نفسه يعرف ما تفعله الشخصية



الأساسية (محمود شعيب) بمقالبها، والمطبات ضد الابنين وزوجة الابن. بينما هؤلاء لا يعرفون أنها علمت بخداعهم لها.

يكتشف محمود أنّ كل ما حكي عن مرضه بالزهايمر إنما هو خدعة، لذلك يتخذ موقفا بإعادة تربيتهم من جديد. التربية هنا تكون بالمقالب، حيث تبدأ رحلة السخرية، الضحك، الفكاهة، وكوميديا سلسة يبرع فيها عادل إمام. ويرى بعض النقاد أنّها "ربما كانت هذه هي نصيحة "عادل" للكاتب بأن يحدث هذا التحول لنصبح أمام انقلاب درامي يلعب فيه على قانون المفارقة الدرامية؛ حيث إن الجمهور يعلم بأن "عادل" اكتشف الخدعة التي دبرها له ابناه بينما الأبطال لا يعلمون" مع أنّ هذا التحوّل يُظهر تخليا عن الخيط النفسي الراقي الذي بدأ به الفيلم.

ينتفض محمود ضدّ ما حدث له من ابنيه، ضد العذاب والألم الذين تسببا فيه، عن طريق العقاب. الذي هو "مصمم لإزالة السلوك الأخرق والخطر أو غير المرغوب فيه على افتراض أنّ الشخص الذي يُعاقَب قلما يعود إلى السلوك بالأسلوب نفسه" ولا أكثر ألما وأقسى من ولد يعض يد والده من أجل المال. يزيح عادل إمام هنا الستار على شخصيته التي تعود عليها المشاهد. المقالب، والضحكات، و"الإفيهات" بتعبير النقاد المصريين أيضا.

يتم الاحتفاء بالحياة، بالوجود، سخرية، بعد الخيط النفسي الجاد الذي قامت عليه سيرورة الفيلم منذ البدء. لاحظ الكثيرون أنّ الممثل الذي لا شكّ في تدخله في مصير الكتابة، بحكم ثقل وزنه قيمة وشهرة خلال الخمسين سنة الأخيرة بأكملها، بقي مع هذا الانقلاب الدرامي الكامل في أحداث العمل وفيا لطريقته في التعبير، متشرنقا في صورة نمطية أصبح المشاهد يعرفها جيدا، غير قادر على الانفكاك منها. كان من الصعب على عادل إمام أن يتابع " تلك الجدية التي لم يألفها الجمهور (معه) رغم أن الجدية لا تعني التجهم، ولا تعني أيضاً الافتقار إلى خفة الظل، أو ربما كانت هذه هي نصيحة "عادل" للكاتب بأن يحدث هذا التحول" لذلك فالجدية التي كانت طوال ثلث وقت الفيلم، تنقلب تماما في الثلثين الباقيين. ليعود إمام إلى طريقته في التمثيل التي تعودها في أفلامه السابقة.

تكفي حادثة صغيرة، مثل تصليح حنفية الحمّام في المنزل، من قبل "سمكري" تعوّد المجيء من وقت لآخر أن تعرّي كل الأكذوبة التي حاول الجميع أن يجعل محمود يعيش فيها. وبسرعة، قد لا تكون معقولة حقا، يصبح الجميع عاملين تحت توجيهاته، بعدما كانوا تحت توجيهات ابنيه. رغم هذه السرعة في التغيير، والتي لا يقبلها العقل والواقع، ولكن تقبلها السيرورة الفيلمية.

ابتداء بالاعتداء على وكيل وزارة، بتهمة أنه حاول سرقته، ثم الوقوف أمام القاضي في المحكمة، وتسميته لأسماء غريبة، ليست لابنيه، وعقود بيع الأملاك، ثم الزواج المفبرك بالممرضة والخادمة، ضرب ابنيه بسبب الطرد من المدرسة بالنسبة لكريم، والتدخين بالنسبة لسامح ثم إرغامهما على الخضوع لعملية استحمام إجبارية والمشاركة في لعبة ملاكمة قاسية عليهما، مع زوجة كريم المشاركة في محاولة قتل أبيه، إلى أن يصل في الأخير إلى العقاب الأكبر عندما يدخلهم في مأزق تجارة الممنوعات، التي يسجنون بسببها رغم أنها ملفقة.

تبدو هذه الناحية الوصفية لأهم مفاصل الفيلم ذات أهمية كبرى. إن النقد السينمائي بلا شك، ليس توصيفا للعمل، بقدر ما هو استجلاء واستخراج لكوامنه غير المرئية عند الكثيرين. غير أنّ وضع المحطات الأساسية في المنتج الفيلمي تساهم جيدا في توضيح البنى المفاهيمية التي قام عليها العمل.

منى: أنا بتهيألي كفاية اللي انت عملتو ف سامح بيه وكريم بيه..ما تنساش إنهم في الآخر أولادك.

محمود: المصيبة إنهم أولادي. ربيتهم وكبّرتهم وفي الآخر يعملو فأبوهم كده

في "زهايمر" سقطت العلاقة التراحمية بين الابنين تجاه أبيهما وحلّت محلّها علاقة تعاقدية صرفة. التعاقد بشكله الظاهر في الرغبة في تملك ثروة الأب عن طريق استغلاله ماديا بأشكال مختلفة: تحويله إلى مريض حقيقي بفعل الأدوية التي توضع له في الطعام أو الشراب. استغلال أخطائه أمام العدالة، ثم تفتيش منزله بشكل جماعي (منطق العصابة) لإيجاد الأموال ثم محاولة التدخل في حريته الشخصية (مساءلتهما له عن زواجه بالممرضة). يوصف التعاقد بالعلاقة الناجمة بين طرفين لا يحكم بينهما إلا العلاقات المادية، دون تدخل للعلاقات الإنسانية في الغالب (علاقة بيع وشراء، أخذ وعطاء...) وهو واضح في هذا الفيلم بين الابنين والزوجة للأب.

من طرف ثان، تبدو العلاقة بين الأب نحو أبنائه، علاقة تراحمية في باطِنها لا في شكلها. تقوم شخصية محمود شعيب بمعاقبة الابنين، لكنه عقاب لتحسين وتصحيح المسار. عن طريق دروس شديدة الصعوبة (إدخالهم في

متاهة الاتجار بالمخدرات التي تظهر مزيّفة بعض تجربة السجن).

حتى تجربة السجن هذه، تبدو شكلية مقابل محاولة التدمير الكلي للفعل الممارس ضد الأب.لذلك فإنّ الانتفاضة التي يقوم بها الأب ضد ممارسات الابنين، هي في الواقع انتفاضة ضد شيئين أولهما: وقوف ضد "حوسلة" الأب. أي تحويله لمجرد وسيلة للوصول إلى نجاح مادي (مرض الأب يعني التمكن من الحجر عليه، والحجر عليه يؤدي إلى امتلاك أمواله قانونا، وهذا يخرج الابنين من مأزق الديون المتعلقة بالبنك وبالتالي التخلص من خطر السجن). والثاني الوقوف ضد تحويل الابنين إلى مستهلكين ماديين بعد اغتيال الإنسان الذي بداخل كل منهما.

لذلك فهي انتفاضة بقدر ما تبرر مشروعيتها، فهي تبرر لزومها كفعل أخلاقي ولو كان من الصعب تقبّله يناهض فعلا أخلاقيا سلبيا هو الأجدر بعدم القبول. وانطلاقا من هذه الرؤية فإنّ تنفيس الشخصية لأحزانها عن طريق ردود فعل مثل هذه يصبح محاولة لاستعادة الحكم الإيجابي للقيمة التي حاول الآخرون استيلابها. إنها محاولة لإعادة قيمة مهدورة هي قيمة الأبوة في علاقتها الفوقية بالأبناء. وهذا تغيّر مركزي في الجسد الفيلمي. "علاقة الأب بالابن" التي تحاول محمود استعادتها، تختلف عن علاقة "مريض بمجموعة من المحيطين به" فإذا كان الأب هو ذاته المريض، فإنّ وعي الأب بالعلاقة الأساسية مع الآخرين تعيد تموضع القيمة التي يحوز عليها في الأساس ومنع تحويلها إلى قيمة هامشية، وهي محاولة في جانبه النفسي إيجابية الأساس.

٦ـفوز القيمة وخسارة الاستهلاك:

ثمة مشهد على قدر هام من الذكاء. عودة الابنين والزوجة إلى المنزل بعد تجربة السجن والضرب الذين حدث لهم في الزنزانة. يدخل الثلاثة الصالةَ منهزمين بينما يظهر محمود من الطابق الأول واقفا يسألهم : **"تربّيتو؟؟"** يستعيد هذا الوقوف بهذه الهيئة السمية الصارمة (بدلة سوداء، وقوف شبه عسكري، صوت قوي يُسمع من فوق إلى تحت) كل أشكال القوة والهيمنة الأبوية في تمام عنفوانها ودرجة تحكمها في زمام الحياة. ارتباط القوة والضعف في المشهد بمكان وقوف الشخصية في الأعلى مقابل وقوف الشخصيات المهزومة في الأسفل له دلالة واضحة في رغبة المخرج في إحداث أكبر قدر من التوكيد على نجاح انتفاضة الرجل ضد الاستلاب. ليس نجاح الأب ضد الأبناء، بل نجاح الإنسان في استرداد قيمته أمام من حاول محوها. إنّ المشهد هنا يدحرج قيمة العلاقة الأسرية إلى العلاقة الرسمية على رغم من استخدام الأطراف عبارات تدل على العلاقة بين الأب وابنه.

تظهر النتيجة لصالح العلاقة التراحمية ولو بشكل خفي. بكاء الابن (كريم) وتقبيله ليد أبيه وهو يجثو على الأرض طلبا للعفو، وقبلها ضربه لزوجته وخروجها من البيت دون رد (وهي تعودت على توجيه الأوامر له) بالرغم من صرامة الحديث الموجه من محمود إلى ابنيه. مع ذلك يتم إخبارهما بتسديد القرض وانتهاء مشكلة الديون التي خوّفتهما من السجن. يظهر العامل النفسي هنا واضحا: إنّ صيغة العقاب التي اتخذها محمود تجاه ابنيه كانت بالخصومة والصرامة التي لها تأثيرها النفسي في تحسين السلوك وتقويمه. التربية هنا كسلوك نفسي ثم اجتماعي لم يكن خاصا بمرحلة زمنية تنتمي إلى ما قبل مرحلة الشباب كما تجري العادة. ولكنها استمرت إلى ما بعد البلوغ.

استطاع العقاب أن يغيّر السلوك غير السوي عن الابنين إلى ما يُظنه أنه صحيح. بدا هذا واضحا عند "كريم" بينما لم يتوضح عند الثاني بالشكل الكافي بمجرد علمه بأنّ خطر العقاب الأكبر (النيابة والسجن) قد رُفعا عنه بعد دفع الأموال المطلوبة من قبل أبيهما. مع ذلك فإنّ الدرس السلوكي أنجز. واستعاد الرجل مكانته كوالد له سلطته. كان المسكوت عنه في كل هذا الفيلم أنّ محمودا كان يبحث عن سلطته التي ضاعت منه أو حاول أبناؤه تضييعها، وفي سبيل استعادته، فعل كل ما يجب فعله كما رأينا. ونجح في هذا.

والنتيجة أنّ الفيلم انتصر للسلوك السوي (علاقة طبيعية بين أب وابن والعكس) وانتصر أكثر لقيمة الأب المركزية في المجتمع. فساير التقاليد المتوارثة اجتماعيا، من قبيل أنّ عصيان الوالدين لا يترتب عنه إلاّ أنواع السوء. أهمها نفسيا. كما انتصر لقيم الجمال والخير والحق التي تتصف بها الطبيعة الأبوية في الغالب.

خاتمة:

يتوصّل الباحث في هذه الدراسة إلى نقاط أساسية من أهمها:

• الأسرة كانت واحدة من أهم الأساسيات التي ناقشتها السينما. ولا غروَ، إذ الأسرة هي أصل كل تجمع بشري، ونواة أساسية له، فأي حديث عن اجتماع إنساني لا شكّ في وجود تمثل للأسرة فيه.

• العلاقة "أب-ابن" كما صورها الفيلم علاقة قامت على اضطرابات نفسية وسلوكية من طرف الابن تجاه أبيه.
• يمثل العقاب شكلا من أشكال التربية وتقويم السلوك غير السوي، وقد نجح في هذا العمل في تصحيح الأخطاء السلوكية التي قام بها الابنان.
• الفيلم ينتصر للقيم السلوكية الإيجابية، التي ينادي بها المجتمع والناس. فهو يؤكدها ويشجعها من خلال إظهار سلبيات السلوك غير الأخلاقي الذي ظهر من الابن نحو أبيه.
• الفيلم يؤكد على ارتفاع القيم عند الأب في مقابل قيم الأبناء. وهو ما ظهر في آخر الفيلم عندما سدّد الأب ديون الابنين ومنع دخولهما بذلك إلى السجن.
• يشكّل الفيلم علامة بارزة تعزّز القيم الاجتماعية والأخلاقية من خلال تشجيع السلوك الإيجابي ومناهضة السلوكات السلبية.

المصادر والمراجع:

المصادر:

فيلم "زهايمر": تأليف نادر صلاح الدين. إخراج: عمرو عرفة. إنتاج: الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي. مصر، ٢٠١٠.

المراجع:

١.أندريس أموروس وآخرون، الرومانسية في السينما، تر :نيفين محمود وآخرون، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٦
٢.إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، تر:سعد زهران، مراجعة:لطفي فطيم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٤٠، ط١، أوت ١٩٨٩.
٣.ب.ف. سكينر، تكنولوجيا السلوك الإنساني، تر: عبد القادر يوسف، مراجعة: محمد رجا الدرني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٢، ط١، أغسطس ١٩٨٠.
٤.ف.ديك، تر:محمد منير الأصبحي، تشريح الأفلام، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة/ دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٣
٥.مصطفى محرم، عندما شاهدت الأفلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط٢٠٠٤،١.

مجلات ودوريات:

١.فوزية ضيف الله، من فينومينولوجيا الذاكرة إلى جينيالوجيا النسيان، مجلة يتفكرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب، العدد ٠٤، صيف ٢٠١٤.
٢.لطيفة زروالي وآمنة ياسين، وظائف الأسرة الجزائرية ، واقع الممارسات التربوية، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، العدد ٠٤، جانفي ٢٠١٤.
٣.ياسين سليماني، مظاهر الحركية السياسية في سينما يوسف شاهين، مجلة الرقيم، دار الرقيم، كربلاء،العراق، العدد ١٠، خريف ٢٠١٥، ص ١٣٦.
٤.

مواقع إلكترونية:

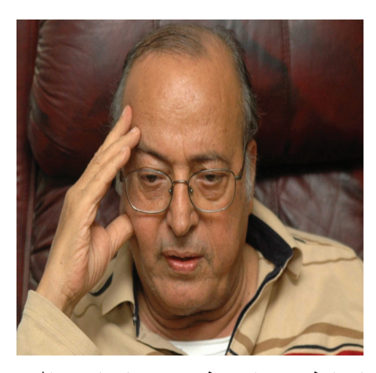
www.acofps.com.١
www.mbc.net.٢

اصدارات





الوجدان التاريخي والوجدان المعادي للتاريخ



من الصعب كتابة مراجعة عن كتاب المسيري رحلتي الفكرية، لأن الكتاب بحد ذاته هو مراجعة: المؤلف يخاطب قارئه مباشرة دون استخدام أي نوع من الخطابات الأدبية التي تستلزم التحليل. فهو في بداية كتابه أشار صراحة أنه لا يعرف كيف يتم تصنيف الكتاب وإلى أي نوع ينتمي، وهو يفضل ترك هذه المهمة لمن يريد. ولا أظن النص بحاجة لتحليل لأن الفكر الذي يحتويه هو المسيطر على الكتاب من بدايته إلى نهايته. يتحدث بمباشرة، عن حياته في الريف في دمنهور إلى الولايات المتحدة والأدب الإنجليزي وحلم الموسوعة التي أضحت عشيقة ونديمة له: يجلس مع أصدقاءه في جلسات أدبية أو يكتب في مجال آخر منفصل عن تخصصه، وعقله هناك: في تلك الصفحات البيضاء التي تنتظر أن يخط عليها حلم الموسوعة. بنظرة بسيطة على صفحات الويب سنجد أن المقالات التي تحدثت عن المسيري بعد رحيله تحدثت عنه بوصفه مفكراً عربياً وإسلامياً وأحد الرموز الفكرية الرافضين للمادية، الخبير والمتبحر في اليهودية والصهيونية والموسوعة. ولكن القليل من تحدث عن المسيري الناقد الأدبي، والذي وضع مخطوطات لتأليف كتاب عن تاريخ الأدب الإنجليزي من وجهة نظر نقدية، وعدة أعمال أخرى تدور في فلك الأدب وتنطلق إلى آفاق أرحب عبر ربط الأدب بتاريخ الفكر، وتاريخ الفكر بالتطور الاقتصادي، محاولاً حل معضلة البناء التحتي الاقتصادي بالبناء الفوقي الأيديولوجي، باحثاً عن إجابة لسؤال: كيف تعبر الأفكار في خصوصيتها وتركيبها وذاتيتها عن البناء التحتي في عموميته المادية ووجوده الموضوعي، وكيف يمكن أن نقفز من الواحد إلى الآخر؟ الحركة النقدية الأدبية خسرت ناقداً لو نفذ مشروعات فكرية مثل رسالة الدكتوراة، لأوجد خطاباً أدبياً جديداً متحركاً قائم على رفض الصورة التقليدية من النظرة إلى الشكل والبحث في التأثيرات، مفضلاً البحث في الأعماق عبر نماذج تحليلية قائمة على أسس التاريخ والحراك الاجتماعي والسياسي ووجود الإنسان. الناقد الأدبي في شخصية المسيري هو نفسه الناقد المفكر الذي يبحث في مجالات التاريخ ونهاية التاريخ والعلمانية والصهيونية. ولا يمكن وصف هذا الانتقال بالتغيير في الاتجاه الفكري، لأن الأدب أفسح المجال لكي يبحث عن طريقة تصلح لتحليل الخطاب. ولأن الأدب يكاد التخصص الوحيد الذي لا يزال

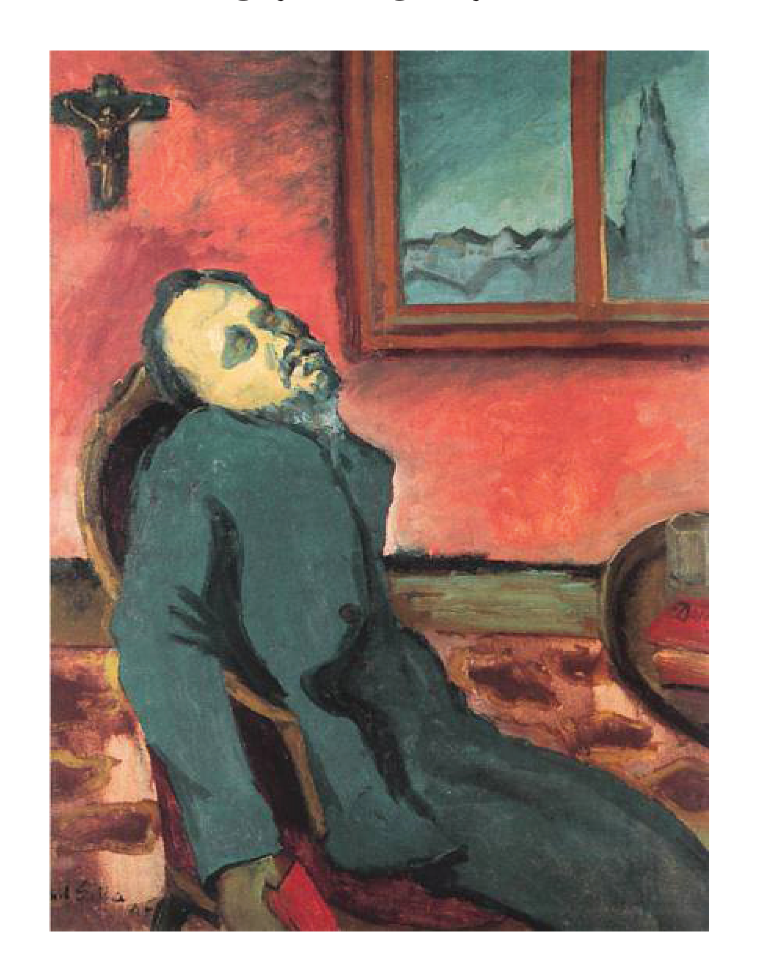
يتعامل مع الإنسان بوصفه إنساناً، مركب لا يمكن رده إلى عنصرين في الواقع. دراسة الأدب الإنجليزي طورت لدى المسيري العقلية النقدية والحساسية تجاه اللغة وتجاه التعرجات المختلفة لأي خطاب. ولقد استعملها فيما بعد في دراسة الخطاب الصهيوني وتحليل الحضارة الغربية، وأشار في مقابلة معه أن تحليل الحضارة الغربية دون دراسة الأدب الإنجليزي كانت ستصبح صعبة للغاية.

خوزيه وبيلار: هكذا عاش ساراماغو



لدي حلم .. أن أصبح كاتباً.
قالها الروائي البرتغالي الكبير جوزيه ساراماغو في التاسعة عشر من عمره. أصدر كتابه الأول في العشرين من عمره. وعندما انتهى من عمله الثاني لم يجد دار نشر تتبنى عمله. آثر الصمت لعشرين سنة. أصدر بعدها كتاب عبارة عن قصائد، ثم أتبعها بعشر سنين من الصمت كذلك. كل هذه السنوات من الصمت هي تهيئة لهذا الحلم. كان يسعى وتوقف. مشاغل الحياة الصعبة لم تترك له تنفيذ ما يحلم به. وسعى مرة أخرى وفشل. إلا أنه احتفظ بحلم حياته.
لم ينضج حلمي إلا بعدما صرت في الخمسينات
أن يكون لديك حلم تسعى لتحقيقه، يجب أن تكتشف نفسك أولاً قبل أن تقدم للآخرين ما تعتقد بأنه رؤيتك الشخصية. هذا الاكتشاف يقوم بالتهيئة الحقيقية لتحقيق الشخص ما يسعى إليه. المهمة الأولى التي سعى من خلال الكتابة إلى كشفها هي في كشف القلق. نزع صفة الطمأنينة الكاذبة بتفجير أسئلة قد تكون معروفة في وعي الآخرين, لكن .. من الممكن أن يشكل أحد هذه الأسئلة فرقاً في أحد الأيام. إذا كنا نرفض فكرة ما، يجب أن لا تكون الـ لا صامتة. يجب أن تقال بصوت عال، هجومية وصاخبة. حقوق الإنسان التي يقال بأنها راسخة ومحترمة ومدافعاً عنها، هي في نظره غير ذلك. إذا كانت حقوق الإنسان محاطة بقوانين وأنظمة تحمي هذه الحقوق فهي قائمة عبر أنظمة لا تتوافق مع هذه الحقوق، مما ينتج عن ذلك ديكتاتورية مختلفة ليست واضحة ولا بينة. لا يمكن رصدها مما يتيح إمكانية الكفاح: هي مختبئة كسرطان لن نستطيع رصد هول خرابه إلا بعد فوات الأوان.

مذكرات من تحت الأرض



أقرأ اقتباسات عديدة لدوستويفسكي في تويتر ومنتديات مختلفة. الأمر الغريب أن النسبة العظمى من هذه الاقتباسات من نص واحد فقط. هذا النص يمثل قمة القلق الوجودي في أدب دوستويفسكي. وهو نص مذكرات من تحت الأرضNotes from underground أو ما يعرف بترجمة سامي الدروبي: في قبوي. يزعم بعض النقاد أن هذا النص هو أحد أكمل نصوص دوستويفسكي شكلياً وفنياً. هذا الرأي سيجد له دعم من الغرابة في النص، وهي غرابة سوف يستشعرها القارئ لأن النص بلا شك خطر جداً. يبدأ دوستويفسكي من عمق الأسفل ويرتفع إلى الأعالي، ثم يسقط سقوطاً مريعاً متقلباً ما بين الأسفل والأعلى. من سيقتبس نص يُظهر أخلاقية البطل، يستطيع قارئ آخر أن يقتبس ما يدين أخلاقية البطل من نفس الصفحة ونفس السطر، من أجل ذلك يقال أن النص غريب جداً ومحير. كقارئ لدوستويفسكي هذا النص هو المفتاح الرئيس لشخوص أبطال دوستويفسكي الكبار أمثال راسكولينكوف والأمير ميشكين وإيفان كارامازوف وغيرهم. هؤلاء هم الصدى والمثال الأوضح لشخصية رجل القبو. النص عميق ومبهر بلا شك. أما أن يكون أكمل مؤلفات دوستويفسكي، فأنا اختلف مع من يقول هذا الرأي. هناك نصوص في خوالد المؤلف الكبيرة ما يجعل نص في قبوي ملحق من ملاحق تلك الأعمال. فضل تقسيم فترات حياة دوستويفسكي إلى مرحلتين: مرحلة رومانسية هي من بداية كتابته للفقراء, ومرحلة فكرية دينية بدأت مع مذكرات من منزل الأموات ثم انطلقت عالياً مع هذا النص إلى أن تصل إلى العمل الأخير: الأخوة كارامازوف. هذا النص يقع بين منطقتين. والمؤلف لم يتجرأ أن يرتفع إلى المرحلة الدينية إلا بإعلانه الهجائية العنيفة ضد المرحلة الرومانسية: تلك المرحلة التي وجدت لها أصداء في حركة بتراشيفسكي وفي التيار النقدي الخاص ببيلنسكي وضد العزلة التي أحاط بها المؤلف نفسه فترة من الزمن، فقطع التواصل مع العالم. لقد ظن بأنه سينجو وستصبح الأفكار التي آمن بها في الحلقات الثورية بما فيها من قيم علمية ورياضية واقعية يسهل تطبيقها على أفراد مجتمع ما. ولم يجد من يعبر عن جزء من هذه الهجائية إلا بطل السرداب.

النحت في الزمن



حين كان دوستويفسكي يكتب رواية الشياطين في خارج وطنه روسيا، توقف عن الكتابة. لم تعد لديه القدرة على التأليف. كان منفياً خارج وطنه بإرادته. الموهبة التي يحمل نضبت. تحتاج لتجديد. لروح جديدة. قال حينها: لن أستطيع .. وليست لدي القدرة على الكتابة إلا في وطني. سأعود. فيكتور هيجو كان منفياً رغماً عنه: قضى سنوات طويلة خارج وطنه، يكتب عن البائسين في وطنه، وينشر مقالات عن حقوق الإنسان ويكتب رسائل لقادة الدول الأوروبية يدعوهم فيها لإلغاء حكم الإعدام. هناك جوانب خفية في هذا النفي لا تظهر إلا عبر البحث. عبر الكلمة، بالإمكان التعبير عن حالة القلق الداخلي والمظاهر الخارجية وطرق التعبير. يستطيع الكاتب إيصال الأحلام في الذهن عبر مستويات مختلفة من أنواع السرد. سرد قائم على المناجاة الذاتية أو عبر تيار الوعي أو بالشكل الكلاسيكي .. ولكن ماذا عن الصورة؟ صورة ثابتة في لوحة تشكيلية أو صورة متحركة في فيلم سينمائي, هل بمقدورها إيصال الفكرة مثل الكلمة؟ مهما بلغت صورة القلق والألم في النص الشعري، لا نستطيع إلا أن نعبر عن سعادتنا بهذا النص الذي نقل لنا حالة قد مررنا بها أو لازلنا نعيشها ولم نستطع التعبير عنها بمثل ما استطاع الكاتب/ الشاعر. ما يشغل تفكيري هو معيار التلقي والتفاعل الذي قد يحدث عبر صورة أزعم أنها شعرية. بعض الأفلام السينمائية عبارة عن قصائد شعرية. تختلف درجة التلقي والتفاعل معها. هناك كم هائل من الصور الشعرية التي

لن تقول عنها إلا أنها صورة شِعرية مذهلة للغاية وجميلة ونستمتع بمشاهدتها مرة تلو الأخرى. السؤال الرئيس هنا: هل هناك صور شعرية سينمائية يصبح معيار التلقي فيها أعنف، أقسى، إلى درجة يتمنى المتلقي أن لا يشاهدها مرة أخرى؟ ليس بسبب غرابتها أو عبثيتها: بل لصدقها. حالة تصديق كاملة تجبرك على طرح الأسئلة حول نوعية التفاعل مع الشعر عبر النص، ومع الشعر عبر الصورة. أندرية تاركوفسكي هو المخرج الشاعر الذي أزعم أن الصور الشعرية التي يخلق مزعجة للغاية. إذا قلت أنها مزعجة لا أقصد بذلك التقليل منها. الصور الشعرية في أفلامه كشكل جمالي وفني هي قصائد غنائية. هذه القصائد التي قد نعجب بها في حالة النص تمارس تأثيراً يشبه القلق: تاركوفسكي يشحن الصورة بلا كلمات. يستنطق الصورة. يعبر عن حالة القلق الداخلي. لا يعتمد على التصاعد في الحوار من المستوى الأدنى إلى الأعلى في محاولة إيصال الفكرة. المشكلة ذاتية داخلية. المشاهد هو من يستطيع أن يخلق الحوار اعتماداً على الحالة السيكولوجية للممثل في المشهد. وفي هذه الحالة الداخلية قد يقفز من زمن إلى زمن آخر في ثواني. أزمنة مختلفة قد تشتت المشاهد: لكنها عند تاركوفسكي هو زمن واحد. الماضي هو زمن مررت به، والحاضر هو ما أعايشه الآن، والمستقبل في الأمام. زمن مرتبط بفرد واحد. في حالة الانتقال من زمن إلى زمن، لا تصبح هناك أزمنة. هناك زمن واحد ممتد من البداية حتى النهاية: الموت. قال المخرج الكبير إنجمار برجمان في مذكراته أن آندرية تاركوفسكي هو أحد أعظم المخرجين على الإطلاق، ولم يستطع أي مخرج أن يتعامل مع الأحلام كما تعامل معها تاركوفسكي. ها هنا حالة أستطيع من خلالها وصف الفكر السينمائي عند تاركوفسكي من خلال برجمان. برجمان مثل تاركوفسكي: تحتل المشاكل الروحية والنفسية للإنسان في أعمالهم الدرجة الأولى. برجمان مخرج وكاتب سيناريو. يختبئ خلف أبطاله. لا يظهر نفسه. يعبر عن أفكاره من خلال الحوار والصورة / الوجه البشري (كلوز آب). تاركوفسكي مخرج لا يوجد خلاف على جمالية الطابع الصوري في أفلامه. ومع ذلك هو غير مختفي: هو ظاهر للعيان. لا يمكن فصل فكرة العمل السينمائي عن الطابع الداخلي لتاركوفسكي، وفي المرآة والناستولجيا التفصيل.

سينمائيات

A History of Britain



لكن يجب عدم خلط التاريخ مع الحنين إلى الماضي. فقد تم كتابته ليس من أجل تكريم الموتى، ولكن من أجل إلهام الأحياء. فهو الدورة الدموية لثقافتنا وسر ما نحن عليه الآن، حيث يخبرنا أن نتخلى عن الماضي بالرغم من احترامنا له. وأن نحزن على ما يتوجب الحزن عليه. وأن نمجد ما ينبغي تمجيده. وإذا ما حصل في النهاية أن تحول التاريخ ليظهر إلينا بصورته الوطنية، فإنني أعتقد أن كلاً من تشرشل و أورويل لم يمانعا ذلك بشدة سايمون شاما – التاريخ البريطاني.

عند ظهور حركة اجتماعية جديدة في مجتمع ما لها تأثير على مستوى الحياة العامة، سيطرح السؤال: كيف ظهرت هذه الحركة الجديدة وما مسبباتها، وكيف لها أن تظهر في هذا الوقت ولم تظهر قبل سنوات. ينطبق هذا الأمر بشكل واضح على التغيير الذي قد يحدث في دولة ما. كحدوث ثورة أو إصلاح ديني وسياسي له تأثير عام. ما سبب هذه الثورة وما نتائجها وإلى أي مرحلة قد يصل لها الإصلاح الديني أو السياسي. قد نلجأ إلى تفسير سريع يعطي إجابات لأسئلة كثيرة تطفو على السطح. وبعد سنوات قليلة من حدوث التغيير، أو من لحظة حدوثه، يدخل التغيير أو الحدث إلى التاريخ: سيتم النظر إليه من البداية. قد نستطلع حينها القوة الدافعة لمحركات التاريخ والضرورة الهائلة لسطوع فلسفة جديدة وفكرة جديدة وتيار جديد يمتد ويتوسع ولن يتوقف، وغاية ذلك كله متوقف على الإنسان: يصرخ مطالباً بالحرية، ولكن أي

حرية تلك التي يريدها؟ أهي حرية ضيقة تفرض واجبات أكثر من حقوق أم حرية مقننة بميثاق عام بين أطياف الشعب، مؤمنين به، اختاروه لأنه الأنسب لهم والأجدى.

ذاكرة الحرب : صورة الحياة في اوراق احد الضحايا



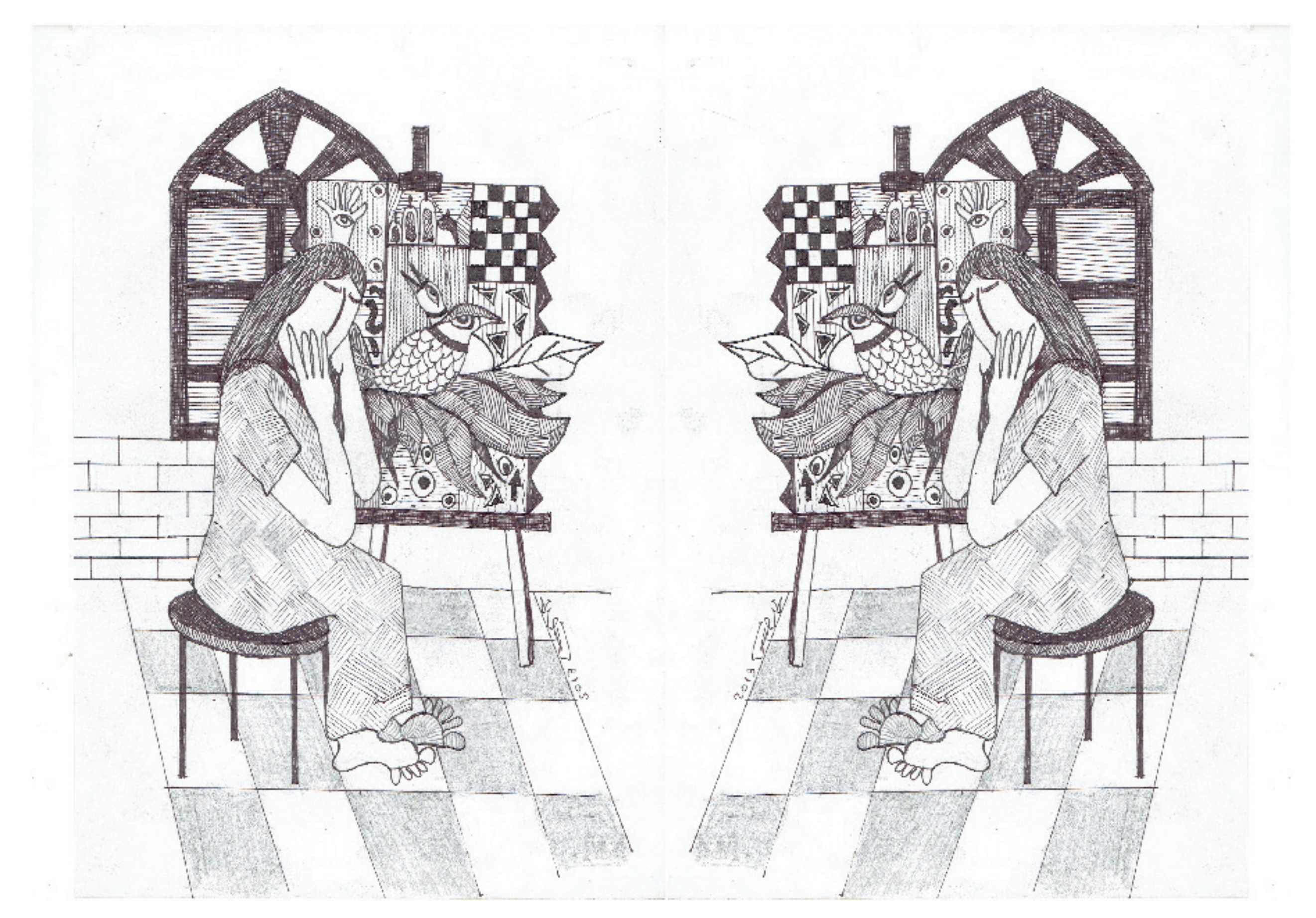
هذا هو اليوم الخامس والثلاثين بعد ولادتك. كان في ذهني أن أسجل بعض المذكرات حول يوم ولادتك. ولم أنجح في ذلك. كتبت مقالاً سابقاً بعد خمسة أيام، وعندما قرأت ما كتبت لم أجد إلا حذف كل ما كتبت. لم يكن يستحق ولم يكن صادقاً. أحياناً نجد أنفسنا عاجزين حتى عن التعبير أمام حقيقة جمالية. لا يمكن للفن أن يعبر عن حقيقة أجمل من الفن. كنت قد سألت صديقي عديّ حينها: لم لا تكتب قصة عن حالة ولادة؟ أجاب بأن مجرد تخيل الأمر صعب, ثم أن تولستوي لم يترك لنا شيئاً. فهو في روائعه الكبرى الحرب والسلم وآنا كارينينا كتب ما لا يقل عن ثلاثة مشاهد هي أجمل ما كُتب عن آلام الولادة. حين أتصور الأمر، أي أمر الكتابة عن هذا المشهد، أجده جد عادي. أتذكر الساعات التي حاولت فيها تصور المشهد قبل أن أكون حاضراً في يوم ولادتك. كان الأمر ممتعاً عندما كتبت هذا النص. لم أكن أتوقع أن يصل تأثيره في أحد التجمعات إلى هذه الدرجة من التأثير. أحاول أن ارسم أفضل من هذا المشهد، وصدقاً .. من الأفضل أن يصمت المرء أمام مشاهد كهذه. في ذلك اليوم, كنت قد عدت إلى المنزل فجراً بعد يوم عمل مرهق. استيقظت الساعة الثانية ظهراً. قلت لوالدتك: رأيت حلماً لا داعي للبحث عن تفسير له. حلم واضح يحمل رؤية كاملة لما سيحدث في قادم الأيام بإذن الرب.

رأيت أني أحمل فتاة صغيرة جميلة. لا أستطيع وصف شعوري لحظة الإمساك بها. لا أعرف متى يقرر الله ذلك، ولكني أرى أن موعد ولادتك هو اليوم. هل تعرفين بما أجابتني والدتك؟ قالت: زرت الطبيبة ظهر اليوم، قالت لي أني أحتاج لأسبوع حتى يحين موعد الولادة. لا أظن ذلك. ذلك اليوم يا ديمة كان غير طبيعي. كل ما كان يحيط بي يخبرني أنك ستخرجين من عالمك المائي داخل رحم أمك إلى هذا العالم. كنا قبل ذلك اليوم نعاني من موجة حر شديدة بعد فترة باردة نسبياً. في المغرب، نزل المطر .. واستمر هطول المطر على طول هذا الشهر في أوقات متفرقة. هذا اليوم هو أول يوم تمطر فيه السماء بإذن ربها بعد انقطاع فترة زمنية ليست بالطويلة جداً لكنها طويلة. ظننا حينها أن الصيف قد حل، ثم ها هو المطر يهطل ساجداً لربه، محيياً الإنسان بإذن الخالق. قلت لوالدتك مرة ثانية وأمام جدتك: أخبركم الآن بكل وضوح أن ما يجري الآن وما جرى اليوم من حلم الأمس ومطر اليوم يقول لي أن ديمة ستطل على العالم اليوم. أليس اسمها من السحابة الممطرة؟ لا أحب ربط ما يجري من حلم أو من تغير في الجو إلى حياتي الواقعية. لست من هذا الصنف. ولكن هنا شيء يستولي عليّ ولا مفر من التصريح به. كل من كان في المنزل كان يضحك, وأنا كذلك. حانت الساعة الثامنة مساءً. طلبت من والدتك أن تأتي معي لشراء العشاء، استعداداً لذهابي للعمل بعد ساعتين. بعد خروجنا من المنزل بخمسة دقائق حدث لوالدتك ألم لأول مرة يحدث لها. ثم بعد عشر دقائق حدث مرة ثانية. تكرر الأمر بشكل منتظم. اتصلت على زميلي حينها ليفسر لي الأمر. قال: حانت ساعة الولادة. لم نذهب إلى المستشفى مباشرة. والدتك أرادت التأكد إن كان الأمر منتظم أم سيختفي. وهكذا اتجهنا إلى أحد المطاعم لشراء العشاء. في الساعة التاسعة مساء كنا في المنزل. كنت أترقب آلام والدتك. لم تتعرض لهذه الآلام من قبل. كان يرعبها لدقيقة ثم يختفي لخمسة دقائق. كنت انتظر منها أن تقول ما كان حلمي يقوله لي، وما كان المطر يصرح به. ولقد قالتها: لا أظن بأنك ستذهب للعمل هذه الليلة. إلى المستشفى! كنت قد قلت لوالدتك قبل ذلك بأيام بسيطة: أتمنى أن يصادف موعد ولادتك في الليل أو بداية الصباح. من أجل الوصول إلى المستشفى بأقصى سرعة ممكنة. وصلنا إلى المستشفى، مستشفى الحبيب، وعلى غير عادته، كان السكون يضرب بأركانه. وضعوا والدتك تحت جهاز لمعرفة الدرجات القياسية لحالة الولادة.

وجدوا الأمر منتظماً. قالت الممرضة بسعادة: اليوم هو يوم ولادتك!. ذهبت إلى البيت بأقصى سرعة حاملاً معي الحقائب وكل ما يلزم. ساعة كاملة فقط هي ساعة الغياب. وعندما حضرت شاهدت شيئاً لا أستطيع نسيانه، ولا يمكن في أي يوم أن أنساه. إن الرجل الذي يحضر مثل هذه المواقف ولا يتلطف مع زوجته طيلة حياته لهو رجل نذل وحقير. الرجل الذي يشاهد هذه الآلام وهي تكسر الظهر محولة الجسد إلى هشيم، ثم يرفع يده في وجه زوجته، لهو أحقر رجل من الممكن أن يوجد في هذا العالم. عندما استمعت لتضرعات والدتك وهي تطلب من الممرضات ومني أن نحضر أخصائي التخدير، مرت في ذهني صور شتى. من الممكن، والواقعي أن يكون هناك مشاكل بين الأزواج، هذا العالم ليس مثالياً إلى درجة تنعدم فيها المشاكل، ولكن الأمر الصعب والمخجل والمنحط، أن يرفع رجل يده في وجه زوجته، وهي التي عانت ما عانت، وقاست ما قاست في إنجابها لأطفال من صلبه، من لا يضعف قلبه لهذه الأصوات المتألمة، ومن لا تسطع الرحمة في تصرفاته وحديثه في تلك اللحظة، أشك .. بل لا أصدق أنه إنسان. الإنسان، أي إنسان، حين يسمع مثل هذا يجب أن يفعل أي شيء. أي شيء حتى لو كان غبياً. كنت أحاول التخفيف من آلام والدتك ولكن، لا فائدة. الألم ليس معنوياً. الألم حسي. أمسكت برأسها محركاً أطراف أصابعي بين خصلات شعرها محاولاً تهدئة – دون معرفة – مركز الألم في الذهن. وصل الألم إلى درجة تصبح فيه بعض الأقوال الغير واقعية، واقعية وحقيقية. قالت والدتك هذه الكلمات وإني لأتذكرها جيداً: أفضل أن أموت على أن أجلس دقيقة واحدة مع هذا الألم! أين الدكتور!. دخل أخصائي التخدير، الهادئ كل الهدوء. قام بإلقاء ملاحظات عامة على والدتك. قال لها: إذا أحسستِ بخدر كامل في ساق دون الأخرى يجب أن تخبريني، وفي حالة كذا وكذا يجبر أن تعطيني إشارة. الإبرة سيبدأ مفعولها في الدقيقة كذا و .... أخرست والدتك الدكتور وهي في حالة ألمها الأخير وهي قائلة: ممكن توفر الكلام وتعطيني الإبرة؟ بعد إعطاء الإبرة تغيرت حالة والدتك. أصبحت هادئة، واختفت آلام الظهر المميتة. باستثناء أن هناك ألم يضغط على الرحم، وهذا الألم لن يختفي، لأنك تدقين الأبواب، تخبرين من هم بالقرب أن الوقت قد حان. وحانت الساعة في فجر ذلك اليوم. كانت أعصابي مشدودة، ووالدتك كذلك، رغم تخفيف الألم عنها إلا أنها تحتفظ بذلك الألم الذي هو أجمل صلاة قد تقوم بها أنثى في حياتها. صلاة محملة بالألم والأمل صوب الله. طيلة التسعة أشهر حاولت تخيل ذلك المشهد بتأثير من تولستوي و دوستويفسكي, الأديبين الذين أحب القراءة لهما. تميزوا عن غيرهم بصفة واحدة: لم يقوموا بفصل ما يجري من ألم عن الله. كل ما يجري في هذه الغرفة، هو إعلان عن وجود الله. هي معجزة إلهية. يكشف الله عن جماله، يُنزل جنته إلى هذا المكان الصغير. هناك معجزات إلهية لم نراها رؤيا العين، آمنا بها تصديقاً للرسول الكريم وبالله. هناك معجزات نراها رؤيا العين يومياً لكننا لا نحس بها. استولى علينا الممل. نؤمن بأنها معجزة، نؤمن بعقولنا, وليس بقلوبنا. ولكن هناك معجزات استثنائية، معجزات تحدث في وقت محدد كهذه الساعة. هذه المعجزات تصل بك إلى التصديق الكامل. أن يخرج كائن حي من كائن حي آخر .. هذا ليس تطوراً طبيعياً. لا أستطيع تخيل ذلك رغم احترامي للعلم والعلماء مهما كانت اتجاهاتهم الفكرية والعلمية. هذه العملية إيقاع سماوي. هذه الساعة أخرجت شاتوف الشياطين عن وعيه وأعطته الأمان الذي يبحث عنه: أمان إلهي متصل بالأرض. تلك الساعة أوصلت النبيل قسطنطين ليفين إلى درجة لم يفكر بها في أي يوم من أيام حياته. وهو الملحد العتيد، والذي لم يتجرأ يوماً لرفع رأسه للأعلى,.. عندما كان يستمع لأنات زوجته وهي تلد، صرخ بكل ما فيه ناظراً نحو السماء: يا الله! .. كنت واقفاً مع جدتك في تلك الغرفة. سأخبرك بسرٍ قد تضحكين منه: قبل أن تبدأ العملية بدقيقة، قلت ضاحكاً: مم أظن أنه يجب أن اذهب. ما إن خطوت خطوة حتى كانت يد جدتك تقف في طريقي. قالت: يجب أن تبقى هنا، سماع الصرخة الأولى هو أهم شيءٍ قد يحدث في حياتك. عدت للخلف خطوة واحدة منتظراً ما سيأتي. أسمع الممرضة تخبر والدتك أن تكون قوية، أن تدفع بأقصى طاقتها. وهم سيتكفلون بالباقي. سمعت الصرخة الأولى من والدتك وهي تدفعك للخارج. لم تخرجي حينها. الممرضة القريبة من والدتك أخبرتها بأن دفعة واحدة فقط كافية لإنهاء الأمر برمته. فقط مجرد مرة واحدة، قوية جداً. كل شيء كان ظاهراً. مقدمة الرأس كانت ظاهرة للعيان. وما إن سمعت صرخت والدتك الثانية، القوية كل القوة, حتى أدركت أن كل شيء انتهى. ابتسمت جدتك وهي تذكر اسم الله. كانت الغرفة كلها ساكنة. كأنهم ينتظرون إلهاما شعرياً. ما إن صرختي صرختك الأولى حتى ضحك الجميع، وقاموا

بأخذك للاعتناء بك. كنت أول من شاهدك بشكل كامل، أنا من أخذت الصور الأولى لك. كما ترين، لا يوجد شبه إطلاقاً بين ثانيتك الأولى في هذه الحياة وبين ما أنتِ عليه الآن بعد شهر. كنت أريد تقبيلك، لكن الممرضة طلبت التريث قليلاً ريثما ينتهون من تنظيفك. ما إن التفتوا للخلف قليلاً حتى قبلتك، وأخذت الصور من أجل إرسالها لجميع أفراد العائلة. قبلت والدتك التي عانت كثيراً. هذا المشهد بأكمله، بكل آلامه وعذاباته هي رحلة عظيمة، وصلاة قدسية لله. حين تسمعين قول الله: ووصينا الإنسان بوالديه، حملته أمه وهنا على وهن. وإذا سمعتِ يوماً قول الرسول عليه الصلاة والسلام أمك ثم أمك ثم أمك، حاولي تصور تلك اللحظة من الألم، والصلاة. إذا قرأت هذه الآية في القرآن الكريم تذكري والدتك قبل ولادتك بأسبوعين، عندما همّت بأداء صلاة العشاء، مررت صدفة في الغرفة التي تصلي فيها .. وجدتها تصلي جالسة على كرسي، لا تستطيع الركوع أو السجود!

بعد الانتهاء من كل شيء خرجت خارج الغرفة وأنا مصعوق بشكل كلي. هذه التجربة تفقد المرء القدرة على التعبير أو الحديث. أو حتى مجرد الوصف. وصلت إلى الشارع المقابل للمستشفى. كانت الساعة الثالثة صباحاً. سكون تام يضرب المكان. البرودة تعصف بالأجواء بعد أيام حارة. رائحة المطر الذي هطل فجأة تعطر المكان. كنت لوحدي في هذا الشارع ولا أحد سواي. تلقيت اتصال وقتها من أحد الأصدقاء الأعزاء. بارك لي، ثم قال : ما هو شعورك؟ قلت له: أريد أن أبكي! لا أعرف لماذا قلت له هذا الكلام. هذه التجربة وهذا المكان في تلك الساعة أفقدني صوابي، ولا أستطيع وصفه. السكون يحكم المكان لكني أراه كأنه الفردوس أنزل إلى الأرض. كان الكل نيام، أما أنا فأسمع أصوات موسيقية هائلة، أشاهد مشاهد خلابة ليست موجودة، كل ذرة في عقلي، كل ما يحيط بي، الشارع الصامت الذي وجدت نفسي فيه فجأة على غير هدى، تحول إلى أرض خضراء لا يشاهدها سواي، أشاهد ضياء من السماء يتعلق بي لوحدي .. كل ما في ذلك المكان صلاة .. كل ما في ذلك المكان شعر وحقيقة .. كل ما في وما يحيط بي يردد بنشوة وافتتان الله، الله .. الله!







تشطير!

الأصل : د. عبود جودي الحلي



تشطير : كاظم الحلفي

(فتى أحبابُه رحلوا)	وقد قطعوا وما وصلو ا
تباريحُ الهوى تسري	(وقد ضاقت به الُسبلُ)
(أراد السيرِ خلفِهُمُ)	لِينبئهُم بما عمِلوا
مشى عَجلاً ليُدركهم	(فقَيَّد رجلَه الخجلُ)
(أذاقوه الهوى عسلاً)	ولُقياهُم هو الأملُ
فلم ينكرْ حلاوَتَه	(وإن هواهُمُ العسل)
(سَقوه سُلافَ وصلِهُمُ)	وهم للكأس قد حملوا
بكفٍ مالَهُ شبَهٌ	وغابوا والفتى ثَمِلُ
(فتى لازال يذكرهم)	وتعَيا وصفُهمُ جُمَلُ
فيذكر مامضى منهم	(ويذكُرُ كلَّ مافَعَلوا)
(فمن هجرٍ إلى وصلٍ)	وفيه كلُّ مابذلوا
وما قالوا بِوصلِهمُ	(كذلك والهوى دُوَلُ)
(يحبهِمُ وأنْ هجروا)	وعن أشواقهم عَدَلوا
يناجيهم على مضَض	(ويعبدِهم إذا وصَلوا)
(وقد نظم الهوى شعراً	جميلاً كُلُّه جَزل
تغزّل والهوى غَزَلٌ	(وأصدق شعرهِ الغَزَلُ)

نشرت مجلتنا على الغلاف الداخلي للعدد ١٢ مقطوعة الشاعر عبود جودي الحلي وكانت بعنوان " ألأحباب "

alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص . ب ١٠٦٢

الرقيم
العدد (١٤) خريف ٢٠١٦
السنة الرابعة